

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI

Simbolika cvijeća na slikama flamanskih i nizozemskih slikara
u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u
Zagrebu

Diplomski rad

Sarah Gojković

Mentorica: dr. sc. Sanja Cvetnić, red. prof.

Mentorica: dr. sc. Iva Pasini Tržec

Zagreb, listopad 2013.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

SAŽETAK

Ovaj rad obrađuje simboliku cvijeća nizozemskih i flamanskih umjetnika kroz analizu četiri slike iz fundusa Strossmayerove galerije starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Obrađene slike su *Vaza s cvijećem I.* i *Vaza s cvijećem II.* Jeana Baptiste Bosschaerta, *Krajolik sa svetom Margaretom* Jana Brueghela Starijeg i *Dame u razgovoru s kavalikom* Matthysa Naiveua. Rad se ujedno osvrće na povijesni razvoj mrtve prirode kao žanra, povijesni razvoj botanike od renesanse do XVIII. stoljeća te kritčke misli XX. i XXI. stoljeća na temu realističnog izričaja nizozemskog i flamanskog *genre* slikarstva i mrtve prirode i njegov odnos prema simboličkom sadržaju. Provedenom analizom cvjetne simbolike na odabranim slikama utvrđeno je nekoliko interpretacijskih mogućnosti — od čisto dekorativne funkcije do *vanitasa*, religioznog značenja te alegorije mirisa.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži 84 stranice i 8 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: simbolika cvijeća, mrtva priroda, flamansko slikarstvo, nizozemsko slikarstvo, *vanitas*, Jean Baptiste Bosschaert, Jan Brueghel Stariji, Matthys Naiveu

Mentorica: dr. sc. Sanja Cvetnić, red. prof.

Mentorica: dr.sc. Iva Pasini Tržec

Ocjenjivači:

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

SADRŽAJ

1.	UVOD	1
2.	POVIJESNI RAZVOJ MRTVE PRIRODE: VAZE S CVIJEĆEM	3
3.	SIMBOLIKA CVIJEĆA KROZ POVIJEST	14
4.	JEAN BAPTIST BOSSCHAERT: <i>VAZA S CVIJEĆEM I</i>	24
4.1	Slak (lat. <i>Ipomoea tricolor</i>)	27
4.2	Ruža (lat. <i>Rosa centifolia</i>) + (lat. <i>Rosa foetida</i>)	28
4.3	Jasmin (lat. <i>Jasminum grandiflorum</i> ili <i>J. officinale</i>)	30
4.4	Kadifca (lat. <i>Tagetes patula</i>)	32
4.5	Božur (lat. <i>Paeonia</i>)	32
4.6	Potočnica (lat. <i>Myosotis palustris</i>)	33
4.7	Bekovina (lat. <i>Viburnum opulus</i>)	34
4.8	Tulipan (lat. <i>Tulipa</i>)	34
4.9	Mak (lat. <i>Papaver somniferum</i>)	35
4.10	Kerija (lat. <i>Kerria japonica</i>)	36
5.	JEAN BAPTISTE BOSSCHAERT: <i>VAZA S CVIJEĆEM II</i>	42
5.1	Krabuljača (lat. <i>Mimulus guttatus</i>)	43
5.2	Pustikara (lat. <i>Digitalis purpurea</i>)	45
5.3	Zimzelen (lat. <i>Vinca major</i>)	46
5.4	Mirisna grahorica (lat. <i>Lathyrus odoratus</i>)	46
5.5	Karanfil (lat. <i>Dianthus caryophyllus</i>)	47
5.6	Kantarion (lat. <i>Hypericum hidcote</i>)	47
5.7	Sunovrat (lat. <i>Narcissus</i>)	48
5.8	Šipak (lat. <i>Rosa canina</i>)	49
6.	JAN BRUEGHEL STARIJI: <i>KRAJOLIK SA SVETOM MARGARETOM</i>	52
6.1	Divlji jaglac (lat. <i>Primula vulgaris</i>)	54
6.2	Divlji zumbul (lat. <i>Hyacinthoides non-scripta</i>)	54
6.3	Visibaba (lat. <i>Galanthus</i>) ili drijemovac (Lat. <i>Leucojum</i>)	54
6.4	Šumarica (lat. <i>Anemone nemorosa</i>)	55
6.5	Perunika bogiša (lat. <i>Iris germanica</i>)	56
7.	MATTHYS NAIVEU: <i>DAME U RAZGOVORU S KAVALIROM</i>	61
7.1	Ljiljan (lat. <i>Lilium candidum</i>)	64
7.2	Suncokret (lat. <i>Helianthus annuus</i>)	65
8.	ZAKLJUČAK	70

1. UVOD

Auguste Rodin naglasio je vezu između umjetnika i prirode preko cvijeća:

»Umjetnik je povjerenik prirode, cvijeće s njim vodi razgovore dražesnim povijanjem svojih stapki i skladnim preljevima nijansi svojih cvatova. Svaki cvijet ima srdačnu riječ koju mu priroda prenosi.«¹

Upravo ideja da svaki cvijet ima svoju priču i da je u mogućnosti voditi svojevrsan direktan dijalog s umjetnikom, a s promatračem kroz umjetničko djelo, predstavlja osnovnu premisu ovog rada. Cvijeće je uvijek igralo važno ulogu u kulturi i umjetnosti. Od prvih buketa-čestitki za rođenje do vijenaca položenih na hladnu zemlju za posljednji ispraćaj, cvijeće čovjeka slijedi od kolijevke do groba. Ono obilježava umjetnost u svim oblicima.

Od zidnih slika, skulpture, nakita, odjeće pa do slikarstva, cvijeće obilježava kreativni izričaj čovječanstva kao neiscrpan izvor inspiracije. Upravo je zbog takve prisutnosti u našim životima cvijeće za čovjeka razvilo poseban jezik. Simbolička značenja pripisivana biljkama kroz stoljeća stvorila su bogat skup vrijednosti kroz koje je biljkama dana mogućnost komunikacije s čovjekom. Biljke su za čovjeka postale više nego samo dio prirode, on ih je opskrbio značenjima koja su bila odrazi njegovih ideja, strahova ili interpretacija svijeta koji ga okružuje.

Rodin je s pravom ukazao na ulogu umjetnika kao glasnogovornika prirode koji osluškuje riječi cvijeća i s njima vodi dijalog, a to je pogotovo bilo istinito za nizozemske i flamanske umjetnike koji su – očarani cvijećem kao nositeljima poruka, alegorija ili samo estetske ugone – izdvajali za cvijeće sve važnije uloge u slikarstvu, dok se u jednom trenu prikaz cvijeća nije osamostalio u vlastiti žanr. Taj pomak u umjetnosti, pogotovo prominentan u nizozemskom i flamanskom slikarstvu, označio je i osamostaljenje simboličke cvijeća, koje je samom svojom prisutnošću moglo evocirati religijske, društvene ili moralne vrijednosti u očima promatrača.

Unutar povijest umjetnosti simbolika cvijeća otvara brojne dimenzije istraživanja i sagledavanja umjetničkih djela. Od ikonološke interpretacije koja može pomoći odgonetanju zagonetnih prikaza, pridonijeti već postojećim idejama o nekom djelu, do mogućnosti da prisutnost određenih biljaka može pomaknuti granice datacije djela ili staviti pod upit autorstvo — ona je često zanemaren, ali važan dio razmatranja umjetničkih djela.

Rad ćemo započeti pregledom razvoja osamostaljenja cvjetnih mrtvih priroda te pregledom povijesti simbolike cvijeća kao baze za razumijevanje odabira cvjetnih vrsta na pojedinim slikama. Središnji dio rada obuhvaća analizu četiri slike iz Strossmayerove galerije starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (HAZU). Prve dvije slike su mrtve prirode J. B. Bosschaerta nazvane za potrebe ovog rada *Vaza s cvijećem I.* i *Vaza s cvijećem II.*, zatim slika *Krajolik sa svetom Margaretom* J. Brueghela Starijeg i konačno, slika *Dame u razgovoru s kavalirima* Matthysa Naiveua.

Nakon osnovnih biografskih podataka pojedinoga slikara i kratke formalne analize svake slike slijedi identifikacija prikazanih cvjetnih vrsta, iscrpan prikaz simboličnog značenja pojedinog cvijeta te interpretacija i uloga pojedinog cvijeta unutar same slike.

¹ Citat s mrežne stranice Arthura Meehana: »The artist is the confidant of nature, flowers carry on dialogues with him through the graceful bending of their stems and the harmoniously tinted nuances of their blossoms. Every flower has a cordial word which nature directs towards him.«, <http://www.arthurmeehan.com/flowers> [17.09.2013.]

Na pomoći oko identifikacije zahvaljujem se botaničaru Vanji Stamenkoviću i njegovim suradnicim u Botaničkom vrtu Grada Zagreba koji su pomno i u mjeri u kojoj je to djelo dopuštalo, analizirali prikazane biljne vrste i pomogli u sastavljanju popisa zastupljenog cvijeća. Za određene cvjetove bilo je moguće pobliže odrediti vrstu, no za neke to nije bilo moguće pa smo mogli imenovati tek rod. Suradnja s prirodoslovnom strukom pri analizi umjetničkih djela svraća pozornost na ideju da je umjetnost proizvod društvenog djelovanja te kao takva ovisi u svojoj interpretaciji o više područja čovjekova istraživanja. To je bila misao vodilja u stvaranju ovog rada koji se, u namjeri opisivanja statusa i simboličke vrijednosti cvijeća unutar nizozemskog i flamanskog slikarstva, dotiče povijesnog razvoja žanra nizozemskih i flamanskih mrtvih priroda, povijesnog društvenog konteksta nizozemske i flamanske kulture XVI. i XVII. stoljeća unutar kojeg se razvija mrtva priroda kao samostalan prikaz i simbolika cvijeća, kritičke i filozofske misli XX. i XXI. stoljeća na temu realizma i ikonološke interpretacije nizozemskih i flamanskih slika te europske botanike od renesanse do XVIII. stoljeća.

2. POVIJESNI RAZVOJ MRTVE PRIRODE: VAZE S CVIJEĆEM

Još se dan-danas vode rasprave oko nacionalističkog karaktera flamanskog i nizozemskog slikarskog blaga pa iako su političke, društvene i religiozne razlike doprinijele različitom umjetničkom izričaju svojstvenom za ta dva područja, Hans Vlieghe upozorava da je sve jasnije da raditi preveliku razliku između umjetničkih izričaja Flandrije i Nizozemske, pogotovo kad je u pitanju mrtva priroda XVI. i XVII. stoljeća, nije najpraktičniji način sagledavanja kompleksnog sistema razvitka i međuutjecaja tog žanra. Kako i sam Vlieghe kaže:

»Te nas činjenice trebaju čuvati od toga da ideji tipično flamanske ili tipično nizozemske varijante slikarstva mrtve prirode pridajemo preveliko značenje, jer ne samo da njegov stilski razvoj u oba dijela te regije pokazuje mnoštvo sličnosti, već se također treba sagledavati u terminima međusobnog umjetničkog poticanja.«²

Iz tog ćemo razloga paralelno sagledavati razvitak flamanske i nizozemske mrtve prirode te se u konačnici osvrnuti na teze koje zastupa Charles Sterling o korjenima prikaza mrtve prirode od antike pa do osamostaljenja u nizozemskoj i flamanskoj umjetnosti.

Mrtva priroda se definira kao: »Vrsta djela u kojem je prikazan aranžman različitih neživih predmeta, uključujući hranu (osobito voće i divljač), biljke i artefakte.«³ Mrtva se priroda kao samostalna tema razvija paralelno tijekom XV. i XVI. stoljeća u Nizozemskoj i Flandriji, prvo u sitnoslikarstvu, ali i na rubnim dijelovima poliptiha ili kroz ikonografiju *vanitas* prikaza na poledinama portreta. Pod utjecajem Italije i intarzijskih metoda, Flamanci i Nizozemci prihvaćaju dojam *trompe-l'oeil* i primjenjuju ga na prikaze mrtve prirode. Što se tiče prikaza cvjetne mrtve prirode, u Nizozemskoj *trompe-l'oeil* pridonosi stvaranju niše kao pozadine za vazu s cvijećem, a flamanska tradicija iluminiranog sitnoslikarstva pridonosi stvaranju iznimno realističnog prikaza razrađenog do najsitnijih detalja.

Nakon pobune sedam provincija protiv odredbi Filipa II. zbog, između ostalog, visokih poreza i fanatičnih progona protestanata, 1581. godine Nizozemska postaje republika. Za razliku od nje, južne provincije — odnosno Španjolska Nizozemska — ostaju pod vladavinom habsburške krune koja svoju vjernost polaže katoličkoj crkvi. Takvim se političkim promjenama mijenja i namjena i stil mrtvih priroda s obzirom da se mijenja društvena organizacija. U Nizozemskoj dolazi do razvoja građanstva kao nosećeg državnog, društvenog sloja, a flamansko se stanovništvo i dalje veže uz krunu i staležne razlike. Međutim, zbog razmjena umjetničkih ideja i međudnosa dviju država, društvene i političke razlike dijele, ali i spajaju umjetnički izričaj u ovim predjelima.

Mrtva priroda u okvirima nizozemskog slikarstva označava ljubav Nizozemaca prema prikazivanju intimnosti scena iz domaćinstva, za razliku od dvorske atmosfere baroka u drugim zemljama te kao niti jedan drugi žanr pokazuje tipično nizozemsko cijenjenje vidljivog.⁴ Važno je napomenuti da izbor predmeta na prikazima mrtvih priroda nije proizvoljan, već svaka podvrsta mrtve prirode koristi točno definirane predmete koji se

² »These facts should warn us not to make too much of the idea of a typically Flemish or Dutch variant of still-life painting, for its stylistic development in both parts of the Low Countries not only shows many similarities but should also be understood in terms of artistic cross-fertilisation.«, Hans Vlieghe, *Flemish Still-Life Painting, Vienna and Essen* u: *The Burlington Magazine*, Vol. 145, br. 1199 (veljača, 2003.), str. 113.

³ »Type of work in which an arrangement of diverse inanimate objects, including items of food (especially fruit and game), plants and artefacts is depicted.« Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art*, London: Macmillan Publishers Limited, 1996., str. 663.

⁴ Usp. Jakob Rosenberg, Seymoure Slive i E. H. ter Kuile, *Dutch art and Architecture 1600-1800*, III. izdanje. New Heaven i London: Yale University Press, 1993. [1977.], str. 333.

uklapaju u tu ikonografsku scenu.⁵ Sve do XVII. stoljeća nije postojao sveobuhvatan pojam za mrtve prirode, već su se djela parcijalno opisno objašnjavala [npr. doručak (niz. *ontbijt*), banket (niz. *bancket*) ili prikaz voća (niz. *fruytagie*)]. Nizozemci su tek oko 1650. godine počeli koristiti termin *stilleven* (niz. mrtva priroda).⁶

Osobit interes Nizozemaca za mrtvu prirodu ima dugu tradiciju, a korijeni ovog žanra nalaze se u nizozemskoj umjetnosti XV. stoljeća. Umjetnici poput braće Van Eyck i Rogiera van der Weydena s velikim marom i preciznošću slikaju mnogobrojne predmete koji pune njihove prikaze, a već i tada neke od tih predmeta prikazuju zbog simboličkog značenja.⁷ Sitnoslikarstvo je u velikoj mjeri doprinijelo deskriptivnom realizmu pojedinačnih predmeta koji počinju dobivati svoje samostalno mjesto unutar novih žanrova. Mrtve prirode isprva odlikuje »arhaičan stil«, kako to naziva Charles Sterling,⁸ dok Seymore Slive taj odjek slikarstva braće Van Eyck koji se zadržao početkom 1600. godine naziva »manirističkim razdobljem«.⁹ Odlike tog stila su jednaki realističan tretman svih prikazanih predmeta, koji su međusobno odvojeni, jednako osvijetljeni te iznimno detaljno naslikani. Nekoliko se vrsta mrtvih priroda osamostaljuje tijekom stoljeća, a umjetnici se počinju specijalizirati, tako da su postojali stručnjaci za slikanje mrtve prirode s cvijećem, mrtve prirode s voćem, jednostavnih scena doručka, raskošnih scena banketa, scena s lovinom i mrtvih priroda s ribom.¹⁰

Tema »objeda« kao mrtve prirode razvija se od sredine XVI. stoljeća na slikama amsterdamskih umjetnika Pietera Aertsena i njegovog nećaka Joachima Bueckelaera, čiji su prikazi tržnica ili kuhinjskih scena u pozadini sadržavali i religiozne prizore. Bez obzira na metodu inverzije te su umjetnike i dalje klasificirali kao »slikare povijesnih slika«.¹¹ Aertsen je radeći u Amsterdamu i Antwerpenu privukao sljedbenike u obje zemlje. Taj tip mrtve prirode u Flandriji nastavljaju Frans Snyders i drugi slikari Rubenove škole u XVII. stoljeću, ali bez intimnosti ugođaja karakterističnog za nizozemsko slikarstvo.¹² Floris van Schooten i Floris van Dyck označuju prvi val slikanja objeda unutar odlika arhaičnog stila, odnosno manirističkog razdoblja.

Prikazi doručka se također rano osamostaljuju u nizozemskoj i flamanskoj umjetnosti. Prema riječima Charlesa Sterlinga: »[...] Flamanci su pokazali profinjeniji osjećaj za dizajn i osvjetljenje, dok su se Nizozemci više okretali robusnoj plastičnosti.«¹³ Unutar arhaičnog stila nositelji ove teme su, između ostalih, Floris van Schooten i Floris van Dyck, a pojavom Pietera Clasz. i Willema Claesz. Hede oko 1620. godine se ta vrsta mrtve prirode razvija te se razbijaju stare odlike arhaičnog stila, odnosno manirističkog razdoblja, kao što su grupiranje predmeta i njihovo prikazivanje odozgo kako bi se svakom predmetu posvetilo jednako pažnje. Počinju grupirati predmete po dijagonali, pri čemu naglašavaju dubinu slike i pokušavaju uhvatiti prekinuti trenutak objeda. Istovremeno na prikaze unose inovacije tonalnog razdoblja, čime stvaraju sivkastu, magličastu atmosferu tipičnu za te predjele Europe. U različitim gradovima Nizozemske razvijaju se različite vrste mrtve prirode. Haarlem postaje poznat po cvjetnim mrtvim prirodama i scenama banketa, Leiden kao

⁵ Isto, str. 334.

⁶ Isto, str. 333.

⁷ Isto, str. 333.

⁸ Charles Sterling, *nav. dj.*, 1981. [1952.], str. 70.

⁹ Usp. Seymore Slive, *Dutch Painting 1600-1800*, London: Yale University Press, 1995., str. 7.

¹⁰ Isto, str. 334.

¹¹ Charles Sterling, *Still Life Painting: From Antiquity to the Twentieth Century*, II. izdanje. New York [etc.]: Icon Editions: Harper and Row, 1981. [1952.], str. 66.

¹² Usp. Jakob Rosenberg, Seymore Slive i E. H. ter Kuile, *nav. dj.*, 1993. [1977.], str. 333.

¹³ »[...] it may be said that the Flemings showed a finer sense of design and lighting, while the Dutch rendered towards a robust plasticity.«, Charles Sterling, *nav. dj.*, 1981. [1952.], str. 68.

sveučilišni grad razvija prikaze *vanitas* scena s knjigama i predmetima koje tipično koriste znanstvenici dok se u Den Haagu razvija mrtva priroda s ribama i plodovima mora.

Nizozemsko slikarstvo mrtvih priroda prima tijekom stoljeća razne impulse/utjecaje: Rembrandtov način inspirira slikare heterogenog žanra mrtve prirode da svakodnevne predmete naglase bojom i impasto namazom koristeći *chiaroscuro* tehniku. Društvene promjene u Nizozemskoj, gdje se nakon završetka Tridesetogodišnjeg rata definiraju novi ideali u društvu i stvara nova pomodna klijentela koja inzistira na bogatom, dekorativnom dvorskom stilu tipičnom za flamanski slikarski izričaj također se ogledaju u slikarstvu. Jedan od umjetnika koji je svojim putovanjima među nizozemskim umjetničkim i flamanskim krugovima širio utjecaj oba stila jest Jan Davidsz. de Heem. Ovaj je umjetnik prvotno radio u Utrechtu i Leidenu, a 1636. godine seli u Antwerpen jer je ondje, navodno, postojalo veće obilje egzotičnog bilja i voća koje je mogao ukomponirati u svoje radove.¹⁴ Jednostavne prikaze mrtve prirode s nekoliko »luksuznih predmeta«¹⁵ zamjenjuju velike kompozicije s raskošnim asortimanom skupocjenih stvari kojima se nova generacija bogatih naručitelja željela predstaviti.¹⁶ Restrukturiranje ekonomije, prestanak rata i pojačana kupovna moć nizozemskog urbanog stanovništva – sve je to promijenilo modu i ideju luksuza, čime se mijenja i obogaćuje inventar rariteta na prikazima mrtvih priroda. Za razliku od de Heema, Willem Kalf se specijalizira za prikaze iznimnog bogatstva s manjim brojem predmeta. Kao trgovac umjetnina Kalf je često koristio predmete iz vlastitog inventara te iako je u svoje kompozicije unosio manje predmeta, oni su bili pomno odabrani kao izvrsni primjerci raskoši.

Tijekom druge polovice XVI. stoljeća u Nizozemskoj i Flandriji se paralelno, zbog porasta društvene fascinacije vrtlarstvom i uzgojem egzotičnog bilja, osamostaljuje tip mrtve prirode s cvijećem. Istovremeno se u Nizozemskoj Lodewijck Jansz. Van den Bosch i Cornelius van Haarlem bave slikanjem cvijeća, a u Flandriji isto radi Georg Hoefnagel. Štoviše, pred kraj XVI. stoljeća, u Nizozemsku se doseljuju mnogi flamanski umjetnici izgnani vjerskim progonima iz južnih provincija. Time se umjetnički izričaji dodatno miješaju, a rezultat je svojevrsan hibrid sitnoslikarske tradicije i senzibiliteta iz Antwerpena koji se spaja s jasnoćom nizozemskog stila. Predstavnici tog spoja su Jacques De Gheyna Stariji i Ambrosius Bosschaert Stariji, a njihov izričaj odlikuju karakteristike tzv. arhaičnog stila, odnosno manirističkog razdoblja.

Bosschaert, izvorno iz Antwerpena, nakon emigriranja u Middelburg započinje dinastiju cvjetnih slikara u Nizozemskoj, gdje razvija način detaljnoga prikaza svakog zasebnog cvijeta koji, iako je dio velike cvjetne kompozicije, djeluje kao zasebna jedinka. Time Bosschaert postiže »hiper-realizam«¹⁷ budući da nema preklapanja cvjetova, niti jedan cvijet ne ide na uštrb drugog niti ga skriva od pogleda gledatelja. Svaki se detalj svakog cvijeta s ujednačenom preciznošću i osvjetljenjem pokazuje kao jednak dio buketa. Bosschaert postavlja svoje cvjetne kompozicije u niše koje otvaraju pogled na daleki krajolik, stvarajući dojam *trompe-l'oeil*, potpunu varku oka u okviru koje vaza s cvijećem sada može, kao dovoljno osamostaljena tema, stajati zasebno u prostoru. Sagledavajući Bosschaertove

¹⁴ Usp. Jakob Rosenberg, Seymour Slive i E. H. ter Kuile, *nav. dj.*, 1993. [1977.], str. 338.

¹⁵ Većina je predmeta prikazanih na nizozemskim mrtvim prirodama smatrana luksuzom. Iako se sredinom stoljeća ubacuju rariteti poput kineskog porculana, te se gomila sve veći broj luksuznih artefakata kroz utjecaj flamanskog dvorskog stila, čak su i ranije mrtve prirode Willema Claesza. Hede ili Pietera Claesza. prikazivale luksuz. Naime delikatese poput limuna, pita, bijelog kruha, mesa, oštriga, ili vina nisu bile dostupne puku. Čak je i posude od mesinga predstavljalo luksuz, s obzirom da je većina nizozemske populacije tada koristila drveno posuđe. Usp. Kira van Li, *Painting in the Netherlands, Germany, and England in the Seventeenth Century*, u: Rolf Toman (ur.) (Catherine Bindman (ur.) izdanja na engleskom jeziku), *Baroque: Architecture, Sculpture, Painting*, EU: Könemann, Tandem Verlag GmbH, 2004., str. 474.

¹⁶ Kira van Li, *nav. dj.*, 2004., str. 473.

¹⁷ Jakob Rosenberg, Seymoure Slive i E. H. ter Kuile, *nav. dj.*, 1993. [1977.], str. 335.

slike: »Primijećeno je da Bosschaertove mrtve prirode, sa svojom radijalnom kompozicijom, kombiniraju cvijeće koje cvjeta u različita vremena, tako da su to idealizirane cvjetne mrtve prirode, naslikana botanička enciklopedija. Prikazi galerija neobičnih rijetkosti pokazuju da su takve slike često bile rađene za kolekcije plemenitaša koje su bile posvećene popularnoj znanosti (lat. *scientia amabilis*).«¹⁸ Naime, u cvjetnim mrtvim prirodama, kao i u ostalim vrstama mrtvih priroda u Nizozemskoj se već u počecima osamostaljenja razvila ideja o prikazivanju raskoši slikanjem rijetkih primjeraka cvijeća, hrane ili predmeta na što realističniji način. U evoluciji realističnog slikanja prirode u Nizozemskoj XVII. stoljeća nužno je pridati određene zasluge porastu znanstvenih otkrića, poput leća koje su ondje, izumom teleskopa i mikroskopa, bile od iznimne važnosti za promjenu percepcije svijeta. Svetlana Alpers poglavito objašnjava da su ti znanstveni izumi doprinijeli novom shvaćanju svijeta, gdje se pod lećom mikroskopa ili teleskopa otvarao potpuno novi svijet – mikro i makrokozmos – te upućuje kako možemo osjetiti taj duh promjene slušajući kako Rembrandtov veliki ljubitelj, Constantijn Huygens, opisuje svoj doživljaj prvog gledanja kroz mikroskop:

»Ovo, u stvari, predstavlja posve novu pozornicu prirode, novi svijet i da je naš cijenjeni prethodnik De Gheyn imao duži život, vjerujem da bi napredovao do ove točke prema kojoj sam ja počeo poticati ljude (ne protiv njihove volje): naime, da prikazuju najsitnije objekte i kukce, koristeći vrlo tanku olovku pa da te crteže skupe u knjigu pod nazivom Novi svijet, iz koje se primjerci mogu izraditi u metalu.«¹⁹

Naime, u prethodnim se razdobljima nije vjerovalo lećama, nego samo percepciji golog oka, ali kada je došlo do te promjene na znanstvenom planu, ona je utjecala i na druge proizvode ljudske inovacije, poput slikarstva. Iznimno detaljni prikazi mrtvih priroda duguju svoj razvitak i znanstvenim otkrićima. Rijetki cvjetovi nastavljaju krasiti prikaze Bosschaertovih sljedbenika Balthasara van der Asta i Bartholomeusa Assteyna. Žarke i čiste boje ovih slika polagano prelaze u rafinirane tonove sive i smeđe difuznog svjetla tonalnog razdoblja koje vidimo u radovima Roelandta Saverya i Hansa Bollongiera, gdje neutralni i sivkasti tonovi atmosfere okružuju buket na kojeg je bačena definirajuća zraka svjetlosti. Jan Davidsz. de Heem pod utjecajem flamanskog dvorskog stila slika raskošne bukete žarkih boja. U drugoj polovici XVII. stoljeća javljaju se Rachel Ruysch i Willem van der Aelst čija djela odlikuju trezveni i hladni tonovi, čistoća izraza i dojam zaglađene površine na kojoj se potezi kista više ne razaznaju. Dok su prethodni majstori dopuštali nesavršenstva na cvjetovima i lišću, poput smeđih mrljica ili ugriza insekata, slikari druge polovice XVII. stoljeća inzistiraju na savršenstvu te tvore bukete savršenih jedinki. Ovi umjetnici nastavljaju tradiciju iznimnog realizma i uporabe dojma *trompe-l'oeil*, međutim napuštaju individualno osvjetljenje svakog cvijeta, a intenzivnu dinamiku i živost svojih buketa naglašavaju hrabrim okretima cvatova i stabljika i asimetrijom buketa. Pri kraju XVII. stoljeća i početkom XVIII. stoljeća glavni je slikar cvjetnih mrtvih priroda Jan van Huysum koji već profinjeni stil dovodi do savršenstva u

¹⁸ »It has been observed that Bosschaert's still lives, which are composed radially combine flowers that blossom at different times, so that this is an idealized flower still life, a painted botanical encyclopedia. Depictions of curio galleries have shown that pictures like these were often painted for the noblemen's collections devoted to the *scientia amabilis* (the delightful science).« Norbert Schneider, *Still Life*, Köln: Taschen GmbH, 2009., str. 138.

¹⁹ »For in fact this concerns a new theater of nature, another world, and if our revered predecessor De Gheyn had been allotted a longer life-span, I believe he would have advanced to the point to which I have begun to push people (not against their will): namely, to portray the most minute objects and insects with a finer pencil, and then to compile these drawings into a book to be given the title of the New World, from which examples could be incised in metal.« Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983., str. 7.

očaravajućim prikazima cvjetnih buketa koje stvara gotovo mehanički savršenom tehničkom izvedbom.²⁰

U Flandriji tijekom XVII. stoljeća dominiraju tri podvrste mrtvih priroda. Scene lova i lovine usvaja i razrađuje Frans Snyders i krug slikara pod utjecajem Rubensa, poput Adriaena von Utrechta ili Jana Fyta. Scene lova bile su prvenstveno namijenjene aristokratskim krugovima, s obzirom da je lov bio privilegija plemstva.²¹ Monumentalne prikaze kuhinjskih scena Aertsena i Beuckelaera nastavljaju slikari poput Clare Peeters i Osiasa Beerta koji slikaju scene doručka, teme koja nije dugo bila popularna u flamanskom slikarstvu.²² Treći tip je cvjetna mrtva priroda čiji su glavni zastupnici Jan Brueghel Stariji i njegov učenik Daniel Seghers, koji u izričaj uvodi raskoš i sofisticiranost.

Cvjetne kompozicije XVII. stoljeća su se znale sastojati od stotina cvjetnih vrsta, koje uglavnom ne bi bilo moguće doista aranžirati u stvarnosti, s obzirom da ti cvjetovi nisu cvali u isto vrijeme. Iz toga su razloga rijetko slikane iz prirode, a slikari su se umjesto da čekaju cvjetanje određene biljke okrenuli botaničkim prikazima u herbarijima ili vlastitim skicama s putovanja. Zbog deskriptivnog realizma svakog pojedinačnoga cvijeta često možemo sagledati te kompozicije kao velike botaničke herbarije same po sebi. Nositelj takvoga načina u Flandriji je Jan Stariji, mlađi sin poznatog Pietera Bruegela.

Ono što možemo nazvati Brueghelovim »floralnim arhitekturama« su upravo to: precizno građeni ogromni herbariji u obliku buketa. Brueghelov izričaj se temelji na stilu kasnog manirizma, odnosno arhaičnog stila te tradiciji znanstvene ilustracije koja je svoj vrhunac dostigla u flamanskom sitnoslikarstvu kasnog XVI. stoljeća.²³ Za razliku od nizozemskih susjeda, Brueghel se nije libio koristiti i livadno cvijeće koje se tada smatralo vulgarnim. Umjesto običnog cvijeća nizozemski su slikari prikazivali rijetke vrste koje su samu sliku pretvarale u dio tadašnjih *Wunderkammern* (njem. kabineti kurioziteta)²⁴, odnosno u prikaz luksuza koji mami poglede, ali i propovijeda i upozorava na prolaznost života.

Brueghel, za razliku od Bosschaerta, svoje cvjetne aranžmane stavlja u zatvoreni prostor. Cvjetovi su individualno osvjetljeni toplim tonovima i realističnom tehnikom na crnoj pozadini od koje na taj način još više odskaču. Brueghel je arhitekturu svojih buketa postavljao »naglavačke«, odnosno najčešće je kretao suprotno skladnim kompozicijskim načelima, jer je najmanje cvjetove stavlja na dno buketa dok je vrh završavao najvećim cvjetovima. Svoje velike cvjetne strukture često je okrunio cvijetom kraljevske kockavice (lat. *Fritillaria imperialis*) koja je označavala kraljevsku moć i odražavala religioznu klimu, kada se stanovništvo južnih nizozemskih provincija prisilno preobraćalo na katoličanstvo.²⁵ Primjer toga je slika *Buket* iz 1607. godine.²⁶ Te je iste godine habsburška vojska Rudolfa II. zauzela protestantski grad Donauwörth, zaplijenila sva dobra i prisilila stanovnike na preobraćenje. Taj se trenutak smatrao pobjedom krune nad protestantizmom i nevjerom u katoličanstvo, zbog čega je kraljevska kockavica koja ikonografski označava vladara ili vladavinu i ponos, savršen izbor za prenošenje te poruke trijumfa.²⁷

Brueghel je često surađivao s Rubensom nadopunjujući njegove religiozne scene kompleksnim cvjetnim girlandama i okvirima. Ti buketi su često pričali priče svog doba

²⁰ Usp. Charles Sterling, *nav. dj.*, 1981. [1952.], str. 68.

²¹ Kira van Li, *nav. dj.*, 2004., str. 474.

²² Usp. H. Gerson, E. H. Ter Kuile, *Art and Architecture in Belgium 1600-1800*, Hammersmith, Middlesex: Penguin Books Ltd, 1960., str. 162.

²³ Usp. H. Gerson, E. H. Ter Kuile, *nav. dj.*, 1960., str. 158.

²⁴ Usp. Seymour Slive, *nav. dj.*, 1995., str. 279.

²⁵ Usp. Norbert Schneider, *nav. dj.*, 2009., str. 138.

²⁶ Jan Brueghel Stariji, *Buket*, 1607., ulje na platnu, 125 x 96 cm, Alte Pinakothek, Minhen.

²⁷ Usp. Norbert Schneider, *nav. dj.*, 2009., str. 138.

tajnim jezikom simbola koje je educirano oko znalo prepoznati, pogotovo unutar isusovačkih programa protureformacije, koja se odražavala na izričaj flamanskih umjetnika ovog žanra. Za razliku od flamanskih, nizozemski prikazi cvjetnih mrtvih priroda XVII. stoljeća odražavaju tendenciju prema sekularizaciji prikaza s naglaskom na rijetke i – ekonomski i estetski – vrednije cvjetove.

Religiozna simbolika zamjetna je u djelima Brueghelovog najpoznatijeg učenika, Daniela Seghersa. Daniel Seghers se 1614. pridružio isusovačkom redu kao brat laik te je svoju umjetnost podredio religioznom programu reda.²⁸ Seghers je preuzeo učiteljev motiv cvjetnih girlandi koje uokviruju religiozne prikaze, pri čemu je girlande pretvorio u individualne bukete. Njegov način odlikuje dekorativnost izričaja i raskoš.²⁹ Naime, dok su Brueghel i Rubens slikali prikaze svetaca i svete obitelji kao da su živi likovi uokvireni cvjetnim girlandama, Seghers slika iluzionističke prikaze kamenih reljefa na kojima su izrezbareni prikazi svetaca koje okružuju kamene vaze s cvijećem. Seghers brzo privlači sljedbenike i izvan granica Flandrije, pogotovo u Španjolskoj.³⁰

U Flandriji tijekom XVIII. stoljeća slikanje cvjetnih mrtvih priroda postaje predvidivo, nemaštovito i uglavnom ima dekorativnu svrhu. Predstavnici tog razdoblja su Caspar Pieter Verbrugghen I. i Jan Baptiste Bosschaert.³¹

Prema istraživanjima Charlesa Sterlinga, prikazi mrtve prirode u zapadnjačkoj tradiciji vuku svoje korijene još iz grčkih vremena. Sterling zastupa dvije ideje. Prva je ta da, suprotno popularnom mišljenju koje je prevladavalo do pola prošlog stoljeća te koje još uvijek puni stranice knjiga o mrtvoj prirodi, Flamanci i Nizozemci nisu ti koji su proširili tematiku mrtve prirode po ostatku Europe te nisu zaslužni za originalnost tema, iako su usavršili naturalistički, gotovo znanstveni način prikaza. Druga ideja je da se evolucija tematike žanra mrtve prirode odvija kroz povijesne stadije koji zrcale prethodna vremena i navještaju buduća do te mjere da možemo povući socijalne, povijesne i umjetničke paralele između XVI. i XVII. stoljeća u Nizozemskoj i Flandriji; i helenističkoj Grčkoj i antičkom Rimu.

Naime, prema Sterlingu, slikanje *genre* scena i mrtvih priroda na stalku rođeno je još za vrijeme Aleksandra Velikog.³² Te su slike prikazivale djeliće svakodnevice, slikane na prenosivim pločama ili tabletima koji nisu bili vezani uz murale koji su urešavali zidove kuća pa su se time mogli micati iz sobe u sobu. Kako Sterling ističe: »To su bile slike koje su u svakom pogledu bile istovjetne oltarnim pločama koje su u XV. stoljeću ponovno otkrivene u Europi [...]«³³ Priča osamostaljenja mrtve prirode u Flandriji i Nizozemskoj u većini publikacija počinje upravo s oltarnim pločama u XV. stoljeću ili poledinama portreta donatora. Uobičajena praksa je tada bila da se votivne slike dodatno naglašavaju slikama cvjetnih mrtvih priroda na vanjskim stranama krila oltara. To su često bili prikazi vaza s ljiljanima ili perunikama, kao simbolima Krista ili Djevice Marije, čiji su se likovi skrivali iza svojih cvjetnih amblema na oltaru. Međutim, dok cilj samostalnih slika u Grčkoj nije nosio značenje dublje od dekorativne pojave, u kulturi zapadne civilizacije to je bio veliki korak, jer je u stvari već tada došlo do osamostaljenja mrtve prirode kao motiva. Sterling pomiče granice postavljene tradicionalnim diskursom ovog žanra, te povlači paralele s civilizacijom Flandrije i Nizozemske u doba kad se mrtva priroda ondje osamostaljuje. Da bi došlo do samostalnosti tog žanra to je i u antičkom i u baroknom društvu podrazumijevalo određeno

²⁸ Isto, str. 151.

²⁹ Usp. H. Gerson, E. H. Ter Kuile, *nav. dj.*, 1960., str. 162.

³⁰ Usp. Charles Sterling, *nav. dj.*, 1981. [1952.], str. 80.

³¹ Usp. H. Gerson, E. H. Ter Kuile, *nav. dj.*, 1960. str. 164.

³² Usp. Charles Sterling, *nav. dj.*, 1981. [1952.], str. 25.

³³ »They were pictures similar in every respect to the panel paintings reinvented in Europe in the 15th century.« Isto, str. 26.

»[...] shvaćanje svijeta i razmjerno naprednu fazu razvoja slikarske tehnike i vizije.«³⁴ I u jednom i u drugom dobu, iako su se uzvišenima smatrale samo povijesne teme, umjetnici su naplaćivali velike sume za *genre scene* i mrtve prirode.

Antičko je društvo bilo razapeto između dvije tradicije. Sterling komentira status *genre slikarstva* govoreći: »Čini se da su i grčki i rimski estetičari ove teme smatrali inferiornima.«³⁵ Isti se trend može primijetiti u baroku, gdje se u XVII. stoljeću pod utjecajem Academie des Beaux-Arts, Charles Le Bruna i Filiberta uspostavila akademska hijerarhija žanrova, s povijesnim temama na najvišoj poziciji. Prema Norbertu Schneideru, popis je tekao u sljedećem smjeru:

»Najviše su mjesto imale povijesne slike – prikazi biblijskih ili mitskih scena i 'najznačajnijih državničkih djela' impresivnih vladara, iza kojih su slijedili portreti. Životinjama, krajolicima i mrtvoj prirodi dodijeljeno je najniže mjesto na ovoj ljestvici žanrova, jer su se bavili nižim oblicima života ili, u stvari, prirodom u kojoj nema duha.«³⁶

Međutim, iako su – hijerarhijski – povijesna tematika ili portretno slikarstvo smatrani uzvišenim umjetničkim izričajem, poznati je slikar cvjetnih mrtvih priroda tog doba, Ambroius Bosschaert, mogao naplatiti i tisuću guldena za jednu svoju mrtvu prirodu dok: »Nasuprot tome, na nizozemskom umjetničkom tržištu je dobar portret načelno stajao tek 60 guldena.«³⁷ Michael North u svom istraživanju odnosa umjetnosti i trgovine u Zlatno doba (niz. *Gouden Eeuw*) ističe da je u prvoj trećini XVII. stoljeća gotovo četrdeset i pet posto inventara privatnih zbirki slika bilo povijesne tematike, a da prema kraju stoljeća to mjesto zauzimaju prikazi krajolika. Jednako popularnu portretistiku s početka stoljeća zamjenjuju *genre scene*, a cvjetna mrtva priroda doživljava vrhunac sredinom stoljeća.³⁸ Drugim riječima, možemo primijetiti da, iako u obje kulture postoji uzvišena tematika, to ne utječe na popularnost onih »nižih« žanrova slikarstva. Štoviše, popularnost uzvišenih žanrova pati odmakom vremena, dok se popularnost »nižih« žanrova širi. Nadalje, Sterling uspoređuje povećanje urbane populacije Atene sa stanjem stanovništva u Nizozemskoj u XVII. stoljeću, gdje je u oba slučaja stvaranje urbane kulture utjecalo na: »[...] porast nostalgije za onim što je »prirodno« i »neiskvareno« u životu.«³⁹ Naime, to je doprinijelo stanju u kojem:

»[...] je profinjeno građanstvo počelo cijeniti skromnije stvarnosti, koje su do tada bile zanemarene ili odbačene kao vulgarne. Svakodnevne scene uličnog života, domaće životinje, police smočnica s obiljem zaliha – to su postale teme slikarstva i to upravo u

³⁴ »[...] conception of the world and propitious phase of development of the painter's technique and vision.« Isto, str. 26.

³⁵ »Greek and Roman estheticians seem to have considered these subjects to be inferior to the lofty themes of fable and history; yet the public delighted in them and Pliny could not refrain from expressing his admiration for the artistic qualities displayed in such pictures, and from dwelling on the high prices which art lovers paid for them.« Isto, str. 27.

³⁶ »The highest rank was given to history paintings – depictions of Biblical or mythical scenes and of the 'principal acts of state' of impressive potentates, and these were followed by portraits. Animals, landscapes and still lifes were assigned to the lowest places in this scale of genres, as they were concerned with the lower forms of life or, indeed, merely with inane nature.«, Norbert Schneider, *nav. dj.*, 2009., str. 7-8.

³⁷ »By contrast, a good portrait generally cost only 60 guilders on the Dutch art market«, isto, str. 10.

³⁸ Usp. Michael North, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, (prevela Catherine Hill), New Haven, London: Yale University Press, 1997., str. 109-110.

³⁹ »[...] rise to a nostalgic yearning for the »natural« and »genuine« things of life.«, Charles Sterling, *nav. dj.*, 1981. [1952.], str. 27.

trenutku kad su slikari usavršili tehniku kojom se mogla postići više-manje savršena iluzija.«⁴⁰

I sam Michael North ističe da je restrukturiranje populacije u Nizozemskoj u XVII. stoljeću doprinijelo stvaranju šireg sloja srednjeg staleža koji je imao razvijenu potrebu za akumulacijom slika te visoku kupovnu moć.⁴¹ Prema Sterlingu oba razdoblja povezuje određeni stav: »[...] odnos prema umjetnosti u kojem mašta ima prednost pred podacima vizualne stvarnosti.«⁴² te da su Grci bili ti koji su prvi uveli temu cvjetne mrtve prirode. Naime, pojavu te tematike potvrđuje anegdota Plinija Starijeg o slikaru Pausiasu. Kako Sterling kaže:

»Nije nam teško zamisliti kakve su bile te rane helenističke slike cvijeća: dekorativne kompozicije nasuprotno smještenih pletenica i vijenaca s pticama i kukcima, kao one koje nalazimo u Herculaneumu. No, kasnije su generacije grčkih umjetnika započele sa slikanjem košara s cvijećem, koje su u svakom pogledu usporedive s onima iz ranog 17. stoljeća, kako su ih slikali »Baršunasti« Brueghel, Linard i ostali.«⁴³

Dok grčke primjere možemo samo zamišljati kao slične flamanskim u XVII. stoljeću, rimske primjere možemo zamijetiti kao čuware te često ne-cijenjene tematike. Karakteristike tog žanra možemo očitati kroz primjere nađene u Herculaneumu i Pompejima. Sterling ih označava kao dvojake: upućuju na realizam prikaza i dekorativnu svrhu, što predstavlja oznake tog žanra i u kasnijim razdobljima.⁴⁴ Čini se da ljudskom duhu nikada nije bilo dosta prirode te se jednako razvijalo znanstveno zanimanje za proučavanje prirode, kao i potreba da se to znanje pretače u realizam prikaza teme koja je uvijek okruživala čovjeka. Razvitak teme mrtve prirode u rimsko doba možemo, dakle, pratiti kroz četiri stila, a konačni zaključak je da prikazi nađeni na zidovima antičkih kuća odražavaju stanje društva unutar kojeg su i nastali, jednako kao i tipovi mrtvih priroda nastalih u XVII. stoljeću u Nizozemskoj ili Flandriji. Dekorativna svrha i vrsta umijeća u skladanju prikaza voća, cvijeća ili metalnog posuđa rimskih umjetnika našlo je svoj izričaj i u groteskama u doba cara Nerona. Kao što Sterling ističe: »Ovdje je mašta antike poludjela, kombinirajući voće, životinje i objekte u neobuzdanoj igri nemogućih oblika.«⁴⁵

Kasniju pojavu groteska Sterling vezuje uz: »[...] stvaranje nezavisnog smjera slikarstva posvećenog cvijeću i voću tijekom renesanse.«⁴⁶ Njihov utjecaj na umjetnički izričaj renesanse javlja se krajem XV. stoljeća kada su se tadašnji umjetnici počeli zavlaci u Neronovu Zlatnu kuću (lat. *Domus Aurea*) na brdu Eskvilin. Utjecaje tih prikaza nalazimo u Rafaelovom studiju, gdje ih vidimo u djelima Giovannia da Udine već 1538. godine. Tu se

⁴⁰ »The sophisticated townsman came to appreciate the humbler realities, hitherto disregarded or dismissed as vulgar. Everyday street scenes, domestic animals, the well stocked shelves of a pantry – these became the subject matter of painting, and did so at the very moment when painters were perfecting a technique capable of achieving more or less complete illusionism.« Isto, str. 27.

⁴¹ Usp. Michael North, *nav. dj.*, 1997., str. 3.

⁴² »[...] an attitude to art in which imagination prevails over the data of visual reality.« Charles Sterling, *nav. dj.*, 1981. [1952.], str. 27.

⁴³ »We can easily imagine what these early Hellenistic flower paintings were like: decorative compositions of juxtaposed wreaths and garlands accompanied by birds and insects, such as we find at Herculaneum. But later generations of Greek artists took to painting baskets of flowers in every way comparable to those of the early 17th century, as painted by Velvet Brueghel, Linard and others.«, Charles Sterling, *nav. dj.*, 1981. [1952.], str. 28-31.

⁴⁴ Isto, str. 31.

⁴⁵ »Here the imagination of the ancients ran riot, combining fruit, animals and objects in an arbitrary interplay of incongruous forms.« Isto, str. 33.

⁴⁶ »[...] the creation during the Renaissance of an independent branch of painting devoted to flowers and fruit.« Isto, str. 33.

zahuktava priča o tome koja je nacija u konačnici »izumila« samostalne cvjetne mrtve prirode. Sterling tvrdi da su Talijani, pod već etabliranim antičkim utjecajem, prvi krenuli oslobađati cvjetne prikaze i dodijeliti im samostalni izričaj kao jednako vrijedne teme slikarskog opusa, te da su kontakti između Flandrije i Italije doprinijeli razvitku takvog duha na sjeveru, dok druge publikacije često kreću od pisanja manirističkog umjetnika Karela van Mandera, često nazivanog »Nizozemski Vasari«⁴⁷, a koji je kao i sam Vasari bio umjetnik, ali je uživao prominentniji ugled kao kroničar svog vremena i pisac.

Sterling opisuje kako je Karel van Mander između 1573. i 1577. godine boravio u Italiji i pisao o dosezima umjetnika koje je posebice cijenio.⁴⁸ Na temu samostalne cvjetne mrtve prirode u Nizozemskoj Karel van Mander navodi nizozemskog slikara XVI. stoljeća Lodewijcka Jansz. Van den Boscha, čije niti jedno djelo vrsnih mrtvih priroda: »[...] prikazanih do najsitnijeg detalja, zajedno s kapljicama rose[...]«⁴⁹ nije preživjelo. Istodobno se kao utjecaj na osamostaljenje cvjetne mrtve prirode na sjeveru često navodi Flamanac Georg Hoefnagel, koji je slikao prikaze prirode za kraljevski dvor Rudolfa II. i Albrehta V. Bavarskog pod krilaticom »*natura sola magistra*« (lat. priroda je jedina učiteljica).⁵⁰ U to su doba botanički prikazi bilja smatrani iznimno vrijednima, zahvaljujući porastu znanstvenih inovacija tog doba. Prikazi Hoefnagela su još uvijek stilski bili vezani uz sitnosliku, a Sterling tvrdi da je njegov umjetnički izričaj još jedan u nizu dokaza da su groteske rimskih umjetnika utjecale na stvaranje samostalnih cvjetnih mrtvih priroda, jer je Hoefnagel također bio poznat po slikanju groteska.⁵¹ Norbert Schneider pak navodi utjecaj van den Boscha i Georga Hoefnagela na antverpenske umjetnike poput Ambrossiusa Bosschaerta Starijeg i Jacquesa de Gheyna Starijeg, koji su pod tim primjerima uveli prototip flamanske i nizozemske mrtve prirode.⁵²

Međutim, dok znanstvenici i istraživači poput Bergstroma ili Schneidera vide poveznice između Van der Boscha i Jacquesa de Gheyna Starijeg, Hoefnagela i Bosschaerta Starijeg, Sterling tvrdi:

»Teško mi je povjerovati da su cvjetna djela Jana Brueghela ili Jacquesa de Gheyna mogla između 1590. i 1600. nekakvom automatskom evolucijom izrasti iz Hoefnagelovih akvarela-sitnoslika – bez intervencije *odlučujuće ideje* da je slikanje cvijeća vrijedno slikanja na velikom platnu, bilo kao dekoracija ili za kabinet zatajnog ljubitelja umjetnosti.«⁵³

On smatra da je upravo Giovanni da Udine ključ u razumijevanju ove polemike, te da se taj mentalni pomak dogodio u Italiji, u okružju slikara koji su se okrenuli motivima iz antike – groteskama te da se doticajem s flamanskim umjetnicima taj senzibilitet proširio na područje sjeverno od Alpa. Ukratko, Sterling zagovara da je kroz povijest došlo do razmjena ideja između sjevera i Italije, s time da je ponekad jedan centar vodio u inovaciji, a ponekad drugi. Tako je u XIV. stoljeću umjetnošću Giotto i Duccio Italija prednjačila nad sjeverom u slikarskoj izgradnji forme i dočaravanju prostora putem perspektive i osvjetljenja, što se nastavilo tijekom prve polovine XV. stoljeća i pojavom umjetnosti intarzija koje su

⁴⁷ Seymour Slive, *nav. dj.*, 1995., str. 7.

⁴⁸ Usp. Charles Sterling, *nav. dj.*, 1981. [1952.], str. 33.

⁴⁹ »[...] rendered in minute detail with their drops of dew [...]« Isto, str. 58.

⁵⁰ Usp. Norbert Schneider, *Still Life*. Köln: Taschen GmbH, 2009., str. 136.

⁵¹ Usp. Charles Sterling, *nav. dj.*, 1981. [1952.], str. 59.

⁵² Usp. Norbert Schneider, *nav. dj.*, 2009., str. 136.

⁵³ »I find it hard to believe that the flower pieces of Jan Brueghel or Jacques de Gheyn could have grown out of Hoefnagel's watercolor miniatures, round about 1590-1600, by a kind of automatic evolution – without the intervention of the *decisive idea* that a flower picture is worthy of large-scale easel painting, whether decorative or intended for the cabinet of the private art lover.« Charles Sterling, *nav. dj.*, 1981. [1952.], str. 58.

dočaravale efekt *trompe-l'oeil* u Firenci. Sjever je kroz Majstora od Flémallea i braću Van Eyck predvodio izniman deskriptivni realizam, gotovo naturalizam, prilikom prikazivanja svakodnevnih predmeta, kojima se na slikama posvećivala jednaka pozornost u tretiranju kao i ljudskim likovima. Sjevernjaci su na poledine svojih portreta Bogorodice uveli simboličke mrtve prirode koje su se prelile u iluminirane rukopise. Dok su Talijani već u XIV. stoljeću uveli religiozne mrtve prirode u dekoraciju crkvenih površina, Flamanci su zaslužni za pretakanje tih motiva na platna uljenih boja i na stranice manuskripta putem sitnoslika.

Do prvog susretanja utjecaja sa sjevera i Italije došlo je u izradi intarzija u Urbinu, gdje se realizam sjevera susreće s *trompe-l'oeil* efektom antičke tradicije i talijanskog monumentalizma. Drugi je susret već spomenuti atelje gdje je radio Giovanni da Udine:

»[...] gdje je slikanje groteski održalo živom estetiku dekorativne *trompe-l'oeil*, a flamanski je realizam uključen najviše u prikaze cvijeća, voća, objekata i insekata. Tako je stvorena ideja slikanja slika voća i cvijeća u vazama koje su smještene u sjenu niša, a uz koje su prikazani kukci i gmazovi.«⁵⁴

Realizam i iluzija uskoro su pretočeni u humanistički duh vremena u nizozemskom slikarstvu, u kojem su prikazi cvjetne mrtve prirode poprimili gotovo znanstveni, botanički izgled prikaza i najsitnijih detalja. Do kraja XVI. stoljeća, kada nastupa Caravaggio i njegova *Košara s voćem*⁵⁵, već su se pojavili specijalisti za određene vrste mrtvih priroda koje su se slikale istovremeno i u Italiji i sjeverno od Alpa. Caravaggio nije izumio temu, već joj je dao konačnu samostalnost, tvrdeći da je jednako teško naslikati dobru sliku voća koliko i ljudski lik.⁵⁶ Iako su Caravaggio i njegovi sljedbenici ostavili veliki trag na nizozemsko slikarstvo, ideja moderne mrtve prirode kao nezavisnog prikaza nije ondje imala isti odjek. Naime, u nizozemskom i flamanskom izričaju mrtve su prirode, uz svoju dekorativnu ulogu, još uvelike imale religioznu ili sekularnu simboliku *vanitas* prikaza. Kao što navodi David A. Petit:

»U slikarstvu je postao očit trend de-deifikacije. Teme i moralne implikacije radova iz prošlosti su i dalje bile prisutne, ali su se počela sva stvorenja, jednako kao i čovjek, sve više koristiti kao teme. Sve stvoreno može se, u konačnici, povezati s Bogom i time postaje prihvatljivo za korištenje u slikarstvu. Pripadnici srednjeg staleža postali su meceni i stalni kupci slika mrtve prirode, koje su mogli objesiti na zidove svojih malih stanova. Usprkos svojoj popularnosti, slike mrtve prirode i dalje su se nalazile pri kraju ljestvice umjetničke prihvatljivosti.«⁵⁷

Bez obzira na odlike stila, nizozemske i flamanske cvjetne mrtve prirode su skrivale više od same dekorativne uloge. Kako prikazuju već navedeni primjeri, one su odražavale religioznu simboliku i *vanitas* ideje. Slijedeći Dorothy Mahon koja tvrdi: »Nizozemske i flamanske slike cvijeća ove vrste često se cijenilo barem dijelom i zbog njihovog

⁵⁴ »[...] where the painting of grotesques kept alive the esthetic of decorative *trompe-l'oeil*, Flemish realism entered largely into the rendering of flowers, fruit, objects and insects; the idea arose of painting pictures of fruit and flowers in vases placed in the shadow of niches, and of accompanying them with insects and reptiles.« Charles Sterling, *nav. dj.*, 1981. [1952.], str. 62.

⁵⁵ Michelangelo da Cravaggio, *Košara s voćem*, 1596., ulje na platnu, 46 x 64 cm, Pinakoteka Ambrosiana, Milano.

⁵⁶ Usp. Norbert Schneider, *nav. dj.*, 2009., str. 9.

⁵⁷ »A trend towards de-deification became evident in painting. The themes and moral implications of past work still existed, but a growing acceptance of using all of the creations of the world and of man for subject matter took place. All of creation could, in effect, be linked to God and was acceptable to use in painting. The middle class became patrons of still lifes because the size allowed them to hang the paintings in their small apartments. Despite its popularity, still life painting remained on the lower end of the established scale of artistic acceptance.« David A. Petit, *A Historical Overview of Dutch and French Still Life Painting: A Guide for the Classroom. Art Education*, Vol. 41, br. 5, Resources for Teaching (rujan, 1988.), str. 2.

kompleksnog simbolizma«,⁵⁸ možemo krenuti na sljedeće poglavlje i baviti se povješću cvjetne simbolike.

⁵⁸ »Dutch and Flemish flower pieces of this kind were frequently meant to be appreciated in part for their elaborate symbolism.« Dorothy Mahon, *A New Look at a Seventeenth-Century Dutch Still Life*, u: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 51, br. 3 (zima, 1993. – 1994.), str. 3.

3. SIMBOLIKA CVIJEĆA KROZ POVIJEST

Isto kao što možemo ocrtati povijesni razvitak mrtve prirode kao samostalnog žanra, tako možemo sagledati i razvitak cvjetne simbolike. Još od doba egipatskih faraona cvijeću se posvećivala posebna pažnja. Marina Heilmeyer, povjesničarka umjetnosti i botaničarka koja surađuje s botaničkim vrtom u Berlinu, u svojoj knjizi *Language of Flowers* iz 2006. godine opisuje kako su Egipćani vjerovali da je miris cvijeća božanska moć koju čovjek udiše mirisanjem rascvalih cvjetova.⁵⁹ Cvijeće je i tada, kao i danas, imalo posebnu društvenu ulogu: cvijećem su se urešavali stolovi svećanih večera, cvjetovi su se nosili kao ures u kosi ili odjeći, a buketi mirisnog cvijeća pratili su preminule na njihovom putu ka zagrobnom životu. Kada je Julije Cezar pokorio Egipat, zajedno s vojnicima došli su i filozofi koji su: »U svojim traktatima opisivali neodoljive mirise cvijeća koje su otkrivali širom zemlje i izražavali strah da bi im ti snažni mirisi mogli zamračiti umove i pomutiti sposobnost prosudbe«⁶⁰, što pokazuje koliko se važnosti pridavalo kultivaciji cvijeća u tadašnjem društvu. Cvijeće i jezik lako su se isprepletali u poeziji starih civilizacija, od *Pjesme nad Pjesmama* do Ovidija i njegove *Metamorfoze*. Upravo zbog uloge cvijeća u svakodnevici antičke Grčke, Sterling utvrđuje da je ondje rođena mrtva priroda zapadne civilizacije, budući da mitologija drevnih Grka vrvi pričama kojima se, kroz ponašanje bogova, pokušala, , objasniti ljepota cvijeća. Različite su se biljke vezivale uz različite bogove, a metamorfoza ljudi u biljke već je tada počela dominirati tekstovima. Već od VI. stoljeća prije Krista u modu uvelike ulazi nošenje cvjetnih vijenaca. Prilikom religioznih obreda prisutni bi se nakitili cvjetnim vijencima, a životinjska žrtva koja bi se prinosila također je oko vrata nosila cvijeće. Datumi pojedinih svetkovina usklađivali bi se s vremenom cvjetanja određenih vrsta, tako da su gosti nosili određene cvjetne ukrase.⁶¹ Štoviše, tip i vrsta cvjetne dekoracije upućivala bi na specifičnu prigodu, npr.:

»Vijenci od mirte ili maslinovog lišća povezivali su se s vojnim pobjedama ili političkim funkcijama; vijenci od lovora, maslinovog i lišća celera predstavljali su uspjeh u sportu; umjetnicima i pjesnicima su davali vijence od lovora, a gosti na banketima bi nosili cvjetove ruža, zumbula, ljubičica i lotosa, kao što je oko 600. godine prije Krista u svom visoko poetičnom opisu prikazala grčka pjesnikinja Sapfo opisujući ukrašenost mlade djevojke.«⁶²

Grčke mitove o preobrazbi ljudi u cvijeće preuzeo je Ovidije, a njegovo djelo *Metamorfoze* imalo je veliki utjecaj na renesansnu i baroknu umjetnost i književnost. Rimljani su također pridavali cvijeću veliku važnost, slikajući vrtne prikaze na zidovima svojih rezidencija ili prekrivajući podove cijelih soba mirisnim laticama ruža ili šafrana. Božica Flora jedna je od najstarijih likova rimskog Panteona te su se između 28. travnja i 3. svibnja u Rimskom carstvu održavale svetkovine u njezinu čast kojima se slavila plodnost i proleće.⁶³

⁵⁹ Usp. Marina Heilmeyer, *The Language of Flowers*. München, Berlin, London, New York: Prestel Verlag, 2006., str. 7.

⁶⁰ »In their writings they describe the overpowering fragrance of the flowers they discovered throughout the country and express their fear that the heady scents could obscure their mind and impair their judgment.« Isto, str. 8.

⁶¹ Usp. Charles Sterling, *nav. dj.*, 1981. [1952.], str. 8.

⁶² »Myrtle wreaths or olive leaves were associated with military triumphs or political functions; wreaths of laurel, olive and celery signified success in sport; artists and poets were presented laurel wreaths; and rose, hyacinth, violet and lotus flowers were worn by guests at banquets, as reflected in the poet Sappho's highly poetic description around 600 BC of a young girl's ornamentation.« Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 8.

⁶³ Isto, str. 9.

Međutim, nakon polovice VI. stoljeća pa sve do pojave Karla Velikog dolazi do zatišja interesa prema cvijeću. Ranokršćanska misao nije blagonaklono gledala na simboliku cvijeća u antičkoj umjetnosti, koje se povezivalo s dekadentnošću i simbolima poganstva.⁶⁴ Tada prvenstveno započinje zanimanje za medicinsku ulogu biljaka koje se uzgajalo u samostanskim vrtovima i o kojima se pisalo u skriptorijima.

Na svojim križarskim putovanjima po Španjolskoj Karlo Veliki upoznaje ljubav Maura prema cvijeću kao simbolima Boga i njegova duha. Ondje je svaki cvijet imao »[...] svoje posebno značenje.«⁶⁵ te su se vrtovi bogati cvjetnim vrstama smatrali rajem na zemlji. U arapskoj i turskoj kulturi skriveno je značenje cvijeća već bilo duboko ukorijenjeno te su tamošnje djevojke slale pisma u obliku buketa: »[...] krasotice Istoka su cvijeću podarile nemušti govor i mogle su poslati cijelo pismo u obliku buketa.«⁶⁶ Inspiriran novim pogledom na cvijeće pod utjecajem maurske kulture, Karlo Veliki oko 800. godine u svom djelu *Capitulare de vilis vel urbis* »[...] naređuje da se u vrtovima njegovih dvoraca i farmi zasadi osnovna količina ljekovitih biljaka, kao i voća i povrća [...]«⁶⁷ Time je u Europu ponovo uveo zanimanje za hortikulturu, što je ubrzo potaknulo nastavak stvaranja jezika cvijeća, jer: »Ljepota i korisnost cvijeća su uzeti kao dokaz Božje volje, a pojedino cvijeće bilo je prožeto simboličkim značenjem.«⁶⁸ Naveo je cvjetne vrste koje želi vidjeti u svojim vrtovima, pridajući prvenstvo ljiljanima i ružama zbog njihovog religioznog značenja: »[...] bijeli ljiljan je simbolizirao čednost i čistoću Djevice, a ruže su predstavljale krv mučeništva.«⁶⁹ Međutim, obje su biljke imale i sekularno značenje – jestive su i iskoristive kao sastojci drugih prerađevina.⁷⁰

Ljubav prema vrtlarstvu i hortikulturi rasla je u područjima političke stabilnosti, gdje se ratovanje smirilo, a plemstvo se moglo upustiti u gradnju na pristupačnijem terenu, s manje fortifikacija.⁷¹ Time se više zemlje moglo pretvarati u parkove, vrtove ili voćnjake, pa se hortikultura širi preko zidina samostana na plemićke dvorove, gdje se bilje počinje uzgajati ne samo iz medicinskih ili prehrambenih razloga, već i radi užitka. Dio uživanja u pomno izgrađenim vrtovima ležao je i u simbolizmu koji se unosio u konstrukciju mirisnih gredica. Simbolika antičkih vremena se vratila i prenamijenila, kako bi zadovoljavala retoriku kršćanske religiozne misli:

»Misna i vjerska literatura srednjeg vijeka znala je koristiti simbolizam na osobito suptilan način te je često koristila sve dostupne registre. Da bi objasnili Kristovo spasenje ljudskog roda i pitanja morala, autori su osobito rado koristili cvijeće – dijelom zato što ono zadovoljava osjećaj za lijepo, a dijelom stoga jer je ono imalo vrlo važnu ulogu u narodnoj medicini. Ono se smatralo ljekovitim biljem i uvijek se sadilo u vrtovima samostana, za potrebe njihovih ljekarni. Duhovna i fizička

⁶⁴ Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 10.

⁶⁵ »[...] their own special meanings.« Isto, str. 10.

⁶⁶ »[...] fair maidens of the East had lent a mute speech to flowers, and could send a letter by a bouquet.« James D. McCabe, *The Language and Sentiment of Flowers*, Bedford, Massachusetts: Applewood Books, 2003., str. 6.

⁶⁷ »[...] commanded that a basic stock of medicinal plants as well as fruits and vegetables should be grown in the gardens of his castles and farms« Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 10.

⁶⁸ »The beauty and utility of flowers were taken as evidence of God's works, and individual flowers were imbued with symbolic significance.« *Medieval Flower Garden*. San Francisco: Chronicle Books, 1994., str. 10.

⁶⁹ »[...] the white lily symbolised the Virgin's purity and roses stood for the blood of martyrdom...« Isto, str. 10.

⁷⁰ Lukovice ljiljana su se jele i od njih se radila ljekovita mast, a ruže su imale pročišćavajuća svojstva te su se koristile u juhama i kao dodatak jelima. Isto, str. 10.

⁷¹ Isto.

cjelovitost, tj. spasenje kroz Isusa Krista i medicinsko ozdravljenje – smatrani su jedinstvenom, nedjeljivom cjelovitošću.«⁷²

Samostanski vrtovi smatrani su rajem na zemlji i dokazom da je Bog stvoritelj svega na svijetu, a plemstvo je pod utjecajem srednjovjekovnog kulta Djevice počelo stvarati tzv. »Marijine vrtove«⁷³. Za tadašnje posjetitelje tih vrtova: »[...] sve je bilo nabijeno skrivenim značenjem. Prikazi Djevice u tajnom, unutarnjem vrtu (lat. *hortus conclusus*) prizivali su biblijske slike *Pjesme nad pjesmama*, gdje je ograđeni prostor simbolizirao netaknutu čistoću Marije, a bogatstvo i izobilje vrta se odnosilo na plodove vrline.«⁷⁴ Dvanaest različitih biljaka pripisano je simbolici Djevice i njezinim odlikama, a ista ikonografija prelila se i u slikarstvo.

Kao što su nova otkrića Karla Velikog doprinijela vraćanju cvijeća u vizualnu i lingvističku kulturu srednjeg vijeka, tako su i znanstvena otkrića XVI. i XVII. stoljeća doprinijela osamostaljenju cvjetova kao nositelja značenja na likovnim prikazima. Porast međunarodne trgovine i uvoza različitih roba iz dalekih zemalja u velike centre Europe doprinosi porastu društvenog zanimanja za cvijeće i njegove prikaze, što se osobito ogleda u Nizozemskoj koja tijekom 17. stoljeća postaje vodeća svjetska sila i trgovačka nacija. U XVI. stoljeću botanika se odvaja iz okrilja medicine i poprima odlike samostalne znanosti.⁷⁵ Marina Heilmeyer se pita je li popularnost Ovidijevih *Metamorfoza* baš u tom razdoblju razvoja bila znak da su ljudi željeli idealizirati društvene promjene svog vremena i dodati važnost metamorfozama kroz koje su sami prolazili kao kultura.⁷⁶ Upravo se na području prirodoslovlja događala metamorfoza, te se ovo područje, od antičke kulture i kroz srednji vijek zanemarivano kao uvod u filozofiju prirode ili medicinu, oslobodilo pod utjecajem humanizma u renesansi.⁷⁷ Tijekom renesanse prirodoslovlje je bilo znanost opisivanja, a ne sistematičnog popisivanja te je botanika preuzela deskriptivnu tehniku kako bi se sastavio što opširniji inventar prirode koja je okruživala čovjeka. Zanimanje za biljke izašlo je iz granica njihove medicinske korisnosti, te se javila potreba za detaljnijim opisima flore. Naime: »Ove su struje pokrenuli dublji tektonički pomaci: pojačan interes za specifično, empirijsko znanje među humanistima i njihovim učenicima, koji su odbacili skolastičko definiranje znanstvenih saznanja kao sigurnih zaključaka donesenih primjenom univerzalnih principa.«⁷⁸ Taj je pomak doveo do želje za ponovnim istraživanjem antičkih traktata i tekstova koji postaju polazišna točka u istraživanju naturalista XV. stoljeća. Međutim zbog šturih opisa biljaka u antičkim traktatima, njihova je sigurna identifikacija često izostajala. Botaničari i naturalisti počinju uključivati i opise novootkrivenih biljaka. Već sredinom XVI. stoljeća španjolski

⁷² »The homiletic and devotional literature of the Middle Ages could be extremely subtle in its use of symbolism, and frequently made use of all available registers. To explain Christ's salvation of mankind and questions of morality the authors particularly delighted in using flowers, partly because they satisfied man's sense of beauty and partly because they had an extremely important role in folk medicine. They were regarded as medicinal herbs, and were always grown in the gardens of the monasteries and convents for their pharmacy. Spiritual and physical wholeness – i.e., salvation through Christ and medical healing – were seen as one indissoluble unit« Norbert Schneider, *nav. dj.*, 2009., str. 135.

⁷³ »Mary gardens« *Medieval Flower Garden*, 1994., str. 13.

⁷⁴ »[...] everything would be charged with hidden meaning. Portrayals of the Virgin in a secret inner garden (the *hortus conclusus*) evoked the Biblical image of the Song of Songs, with the enclosure symbolising Mary's intact purity and the garden's abundance corresponding to the flowers of virtue.« Isto, str. 12.

⁷⁵ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 15.

⁷⁶ Isto.

⁷⁷ Brian W. Ogilvie, *The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload u: Journal of the History of Ideas*, Vol. 64, Br. 1, University of Pennsylvania Press, siječanj 2003., str 29.

⁷⁸ »These streams had been set in motion by a deeper tectonic shift: an increasing interest in particular, empirical knowledge among humanists and their pupils, who rejected the scholastic definition of scientific knowledge as certain deductions from universal principles.« Isto, str 29.

botaničari u Europu donose novine iz Meksika, navještajući doba novih otkrića.⁷⁹ Jedan od najistaknutijih botaničara tog doba bio je Charles de l'Ecluse, zvan Clusius, koji 1564. godine postaje »profesionalni lovac na biljke«⁸⁰. Godine 1601. objavljuje knjigu *Rariorum Plantarum Historia* koja sadrži njegova saznanja stečena na mnogim putovanjima i koja je kasnije služila kao odskočna daska za otkrića Carla Linnaeusa.⁸¹ Clusius se u svojoj knjizi usredotočio na opisivanje biljaka koje ili antički tekstovi nedovoljno opisuju ili tadašnjim piscima nikada nisu bile poznate. Ističe novine koje je otkrivao na mnogim putovanjima i rijetkost biljaka koje opisuje te time: »Prirodoslovlje se drastično mijenja: pretvara se iz zatvorenog svijeta u gotovo beskonačan svemir.«⁸² Ta se beskonačnost odražava u obilju novih sakupljenih podataka. Revni botaničari i hortikulturisti pišu i izdaju knjige o novim vrstama biljaka do te mjere da se »novookrivene« vrste ponovo otkrivaju i broj sinonima i naziva raste. Budući da su tadašnji botaničari opisivali novootkrivene biljke kako bi ih razlikovali od drugih jedinki umjesto da ih sustavno klasificiraju, nomenkultura flore postaje opterećena dugim deskriptivnim nazivima. U Engleskoj se počinju izdavati knjige koje se bave opisima biljaka te se zbog obilnosti podataka stvaraju novi načini klasifikacije kako bi se olakšalo istraživanje biljaka, trgovina i znanstveni rad u tom području. Osobito možemo istaknuti Johna Raya i njegovu *Historiu Plantarum*, koja anticipira Linnaeusov rad u pokušaju klasifikacije.⁸³ U XVII. se stoljeću počinju razvijati i publikacije koje ne sadrže samo opise, već i ilustracije biljaka. *Hortus Eystettensis* njemačkoga doktora i poznavatelja biljaka Basiliusa Baslera uključuje i novine poput novih kultivira anemona i makova te kane iz Amerike. Francuska nije nimalo zaostajala te se raskoš kraljevskih vrtova obilježavala unutar nekoliko kompilacija pod imenom *Les Velins du Roi*, koje se sastavljalo kroz nekoliko kraljevskih vladavina – rad je započet za vrijeme Henrika IV. te se nastavio i za vrijeme Luja XIV. – kada kompilacija postaje već iznimno sofisticirana.⁸⁴ Konkurencija u hortikulturi i botanici postaje sve intenzivnija te se u vodećim zemljama javlja sve više opusa, botaničarskih pokušaja klasifikacije i lova na nove vrste. Ekspanzionističke želje prema današnjoj Belgiji su Luj XIV. koštale i ponosa i novaca pa Nizozemska — čije je bogatstvo samo raslo zbog razvitka prekomorske trgovine — postaje zvijezda razvitka botanike i hortikulture. Preko trgovačkih ruta i osnivanjem Istočnoindijske i Zapadnoindijske kompanije (niz. *Vereenigde Oostindische Compagnie* i *Vereenigde Westindische Compaigne*) Nizozemci su se našli u savršenoj poziciji da uhvate monopol nad iznimnim botaničkim otkrićima sa svih strana svijeta. Na svim mjestima gdje su trgovali imali su botaničare, koji su revno istraživali i popisivali floru i faunu novih krajeva. Nizozemska Istočnoindijska kompanija osniva Cape Town 1652. godine, a budući da: »[...] je cvijeće Južne Afrike među najraznolikijim i najornamentalnijim na svijetu, u Europu su počele stizati primamljive lukovice i opisi.«⁸⁵ U samoj Nizozemskoj istovremeno je radio i Jan Commelin, koji je toliko proslavio »fizički vrt« u Amsterdamu da je postao jednako poznat kao i stari botanički vrt u Leydenu. U Leydenu je tada profesor botanike bio Paul Hermann, kojem je položaj dodijeljen nakon što se vratio sa

⁷⁹ Usp. Celia Fisher, *The Golden Age of Flowers: Botanical Illustration in the Age of Discovery 1600-1800*, London: The British Library, 2011., str. 8.

⁸⁰ Živuci u Beču kao voditelj zbirke rijetkog bilja Rudolfa II. Clusius je ondje uzgajao biljke koje su tek donesene u Europu iz Turske – kockavice, žute ruže i, više od svega, tulipane. Oko 1590. se vraća u Nizozemsku s vlastitom kolekcijom egzotičnog i vrijednog bilja te postaje voditelj botaničkog vrta u Leidenu i profesor botanike. Clusius se smatra osnivačem nizozemske izvrsnosti u hortikulturi te osobom koja je bila ključna u osiguranju vodstva koje je Nizozemska stekla na tom području. Isto, str. 8.

⁸¹ Isto.

⁸² »Natural history had changed radically: from a closed world it had become an almost infinite universe.« Brian W. Ogilvie, *nav. dj.*, siječanj 2003., str. 33.

⁸³ Usp. Celia Fisher, *The Golden Age of Flowers*, 2011., str. 9.

⁸⁴ Isto, str. 9-11.

⁸⁵ »[...] the flowers of South Africa are among the most varied and ornamental in the world, tempting bulbs and descriptions filtered back to Europe.« Isto, str. 11.

svojih putovanja, što je stvorilo dinamiku prijateljskog rivalstva te potenciralo razmjenu primjera flore i ideja.⁸⁶ Godine 1698. Hermann objavljuje *Paradisus Batavius* o indonezijskoj flori, a Commelin objavljuje impresivan opus, *florilegioum* svih svojih egzotičnih biljaka u abecednom poretku, zajedno s ilustriranim predlošcima u boji, pod nazivom *Horti Medici Amstelodamensis rariorum descriptio et icones* (1697. – 1701.).⁸⁷

Novotkrivene biljne i životinjske vrste koje su pristizale u Nizozemsku putem Nizozemske Istočnoindijske kompanije i bile predstavljene na izložbama prirodoslovnih novina inspirirale su mnoge, uključujući i Mariu Sybilli Merian koja je odlučila tom kompanijom otići u trope, kako bi proučavala biljne i životinjske vrste. Nakon povratka započela je 1705. godine izdavati brojne ilustracije pod nazivom *Metamorphosis*.⁸⁸

Sakupljanje egzotičnih biljaka bilo je također popularno među najvišim staležima, te su Vilim III. Oranski i njegova žena strastveno skupljali biljke, pogotovo kaktuse.⁸⁹ Time su potaknuli i ostale pripadnike dvora na tu razonodu, a stupanjem na engleski tron, svoje su zanimanje za egzotičnu floru prenijeli i ondje.⁹⁰ Izdanja i ilustracije nizozemskih botaničara i entuzijasta koristila su se po cijeloj Europi te su inspirirala groznicu za cvijećem duboko u XIX. stoljeće. Nove su se vrste intenzivno skupljale, a ekspedicije su kao pokretačku snagu imale i donošenje natrag u domovinu novih primjera prirodoslovnih otkrića. Time je i potreba za novim primjerima cvjetnog svijeta inspirirala i daljnje istraživanje dalekih i često opasnih prostora, a profesija lovaca na biljke razvila se u pravi posao.

Jedan od najznačajnijih botaničara XVIII. stoljeća bio je Šveđanin Carl Linneus, koji je uveo mnoge inovacije u sustav klasifikacije flore. U djelu *Systema Natura* razvija sustav po kojem su kategorije cvijeća određene brojem prašnika i tučka, dakle »muških i ženskih« dijelova cvijeta. Iako je morao pregrmiti većinsku opoziciju prema toj ideji, on također razvija binominalni sistem klasifikacije imena. Time duga latinska deskriptivna imena svodi na dvije riječi, onu roda i nešto specifičniju odliku vrste⁹¹. Taj sustav objašnjava u svom djelu *Species Plantarum* 1753. gdje klasificira više od sedam tisuća biljaka.⁹²

Ovaj inovator inspirira mnoge svoje učenike i druge botaničare i hortikulturiste na što češća istraživanja, koja su se nerijetko odvijala putem Nizozemske Zapadnoindijske kompanije. Neke od njegovih učenika spomenut ćemo u nastavku ovog rada, osobito u vezi Bosschaertovih mrtvih priroda koje se sastoje od mnogih, za ono doba, skupih kultivara i egzotičnih biljaka. Cvijeće je dakle imalo važnu ulogu u trgovini, novi kultivari ili vrste su dosežale visoke cijene, a otkriće istih je donosilo slavu i novac. Time je cvijeće postalo pokretačem kulturnih promjena i inovacija.

I u slikarstvo se počinju uvoditi nove vrste prema botaničkim uzorcima. Naime, osamostaljenje cvijeća kao simboličkih prikaza i osamostaljenje mrtvih priroda kao popularnog žanra poklapa se s otkrićima novih vrsta. Bujica novih otkrića u prirodoslovlju u

⁸⁶ Usp. Celia Fisher, *The Golden Age of Flowers*, 2011., str. 12.

⁸⁷ Isto, str. 12.

⁸⁸ Isto.

⁸⁹ Isto.

⁹⁰ U Engleskoj se također nastavila bogata kultura botaničkog sakupljanja i izdavanja knjiga i ilustracija flore i faune iz dalekih krajeva koja je pre dugačka da bi se u širinu ovdje opisivala.

⁹¹ Uzmimo kao primjer cvijet *Rosa gallica*: prva riječ označava širi rod ruže, a druga riječ sužava pojam na specifičnu vrstu unutar roda. Ta inovacija je bila itekako potrebna s obzirom da se kroz procvat prirodoslovnih znanosti javio velik broj istraživača flore koji su popisivanjem istih vrsta pod zabunom da su nova otkrića cvjetnu nomenklaturu opteretili dugačkim opisnim imenima. Takvo bogatstvo podataka je postalo sve teže koristiti, a Linnaeusova intervencija je radikalno pojednostavila snalaženje u velikom broju podataka sakupljenih kroz XVI. i XVII. stoljeće.

⁹² Usp. Celia Fisher, *The Golden Age of Flowers*, 2011., str. 8.

XVII. stoljeću utječe na način na koji se gledala umjetnost. Naglasak se stavlja na vizualno prikazivanje prirode što vjernijom tehnikom kako bi se što vrsnije imitirala priroda, odnosno sve viđeno. Time se umjetnika stavlja na mjesto filozofa ili retoričara, odnosno na mjesto istraživača, koji mora biti »[...] stručan u svim elementima vidljivog svijeta.«⁹³ Sukladno tome slikarstvo se smatra »[...] usporedivim s humanističkim i ostalim znanostima jer može dočarati 'cijeli vidljivi svijet.'«⁹⁴

Osnivanje trgovačkih kompanija koje su se, između ostaloga, bavile i istraživanjem, te cjelokupni razvitak prekomorske trgovine u Nizozemskoj utjecali su na oblikovanje mrtvih priroda nizozemskih slikara koje slove kao najbolje jer ukazuju na istinsku fascinaciju florom i otkrićima botanike koje je ta mala pomorska zemlja gajila. Osim utjecaja znanstvenih i prirodoslovnih otkrića, društvenih promjena poput urbanizacije i stvaranja bogatog srednjeg staleža, nizozemsku umjetnost oblikuju i promjene na religijskom planu. Pod zastavom Protestantizma umjetnost je mogla ojačati svoj status i smatrati se jednako važnom kao i znanost. Calvinizam se nije protivio slikama koliko ikonopoklonstvu; slike su bile potpuno prihvatljive kao zrcala prirode. Naime, ukoliko se slikalo ono oku vidljivo tada se slavila priroda pod načelom kalvinizma kao »Druga biblija.«⁹⁵ Prije Reformacije umjetnici su većinski ovisili o mecenama, koji su često bili sama katolička crkva ili plemićki staleži koji su zahtijevali slike religioznoga sadržaja. Međutim, kako Ellen Siegel naglašava:

»Reformacija, osobito stroga kalvinistička grana reformacije koja je prevladala u Nizozemskoj i postala Nizozemskom reformacijskom crkvom, izriekom je odbacila katoličku tradiciju ukrašavanja crkvi slikama svetaca i biblijskim scenama. Godine 1566. je bijesna rulja u nekim dijelovima Nizozemske uništila crkvene ikone i unutrašnjosti crkava.«⁹⁶

Tako se javnim odbacivanjem katolicizma i smanjenjem plemićkog staleža u Nizozemskoj javilo novo tržište za umjetnine – ono srednjeg staleža, pod zastavom protestantizma i humanističkog duha. Time su se promijenile i teme mrtvih priroda te je: »Ikonografija katoličke crkve zamijenjena [...] alegorijama i temama umjerenosti i kontrole. Slike svetaca, Isusa, Marije i apostola zamijenjene su aluzijama na vjerska učenja bez doslovnog prikaza.«⁹⁷ Cvijeće raskošnih buketa postaje nositeljima prikaza svetaca, Djevice, Krista i apostola koje je kalvinizam maknuo iz crkve stavljajući naglasak na riječ Božju, a ne na prikaz Boga. Nije bilo boljeg izaslanika Božjih riječi do cvijeća, čiji je simbolizam još s oltarnih krila razvijen u bogat jezik značenja, te su cvjetovi sada samostalno mogli nositi svu mudrost i pouke koje su prije propovijedale religiozne slike. Ideja da je Bog prisutan u svim svojim stvorenjima, a »[...] njegovo djelo i njegova volja razvidni su iz veličine prirode.«⁹⁸ poglavito je prepoznatljiva u vjerskom programu Isusovaca. Upravo su nova religiozna značenja prirode – značenja čiji se poganski karakter skrivao novom retorikom crkve – ta koja

⁹³ »[...] proficient in all the elements of the visible world.« Thijs Weststeijn, *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, (Preveli Beverley Jackson i Lynne Richards), Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. str. 86.

⁹⁴ »[...] comparable with the arts and sciences because it can depict ›the entire visible world.« Isto. str. 86.

⁹⁵ Isto. str. 110.

⁹⁶ »The Reformation, especially the strident Calvinist branch that took hold and became the Dutch Reformed Church, specifically rejected the Catholic tradition of decorating churches with images of saints and biblical scenes. In some parts of the Netherlands, in 1566 angry mobs destroyed Church icons and interiors.« Ellen Siegel, *Symbols of Change in Dutch Golden Age Still Life Paintings: Teachers' Guide and Lesson Plan*. NEH Summer Seminar for School Teachers, 2011., str. 2.

⁹⁷ »Catholic Church iconography was replaced by allegory and themes of moderation and control. Allusions to religious strictures without actual representation replaced images of saints, Christ, Mary and the Apostles.« Isto, str. 3.

⁹⁸ »His creation and His will can be seen in the magnitude of nature«, Marina Heilmeyer, *nav.dj.*, 2006., str. 15.

su sada bila još važnija u likovnom prikazu. Naime: »Ponizna duša može izvući moralni nauk iz svake ruže, božura ili pakujca.«⁹⁹

Cvjetne mrtve prirode su u Flandriji, koja je bila pod španjolskom katoličkom vladavinom našle novi elan i nastavile tradiciju prikazivanja Božje riječi i svetih likova kroz bogat crkveni jezik cvijeća a u Nizozemskoj se prikriveno značenje skladno slagalo s kalvinističkim restrikcijama prikaza. Cvijeće je osim toga tijekom XVII. stoljaća u Nizozemskoj igralo iznimno važnu gospodarsku ulogu te je stoga bilo izvrstan izbor za prenošenje značenja. Naime: »Cvijeće je dugo predstavljalo opsesiju za Nizozemce, a rast tržišta slika mrtve prirode podudara se s onime što je postalo poznato kao 'tulipomanija' ili 'rat cvijeća' (niz. *Tulpenmanie*).«¹⁰⁰ Tulipomanija je u XVII. stoljeću zahvatila nizozemsku kulturu do te mjere da su se određene lukovice tulipana prodavale po vrtoglavim cijenama. Križanjem su se proizvodile različite vrste tulipana od kojih su najcjenjeniji bili oni šargopirgaste vrste. Šare na tulipanima bile su proizvod virusa koji je napao lukovice, a ne križanja, međutim, ta neobična nuspojava je baš zbog svoje neshvaćenosti postala pravi hit. Do 1637. godine su se manjkavosti tržišta temeljenog na proizvodu koji se lako kvario i nestandardiziranim pravilima trgovanja pokazale fatalnima. Pomoći nije bilo čak i uz najveće napore nizozemskih vlasti da spase trgovce tulipana od propasti nakon pada tržišta te je velik broj ljudi bankrotirao.¹⁰¹

Iako ne u tolikoj mjeri da izazove 'maniju', opsjednutost cvijećem održala se u Nizozemskoj sve do današnjih dana. Ona još i danas predstavlja vodeću svjetsku silu u proizvodnji cvijeća, a botanika, zanimanje za vrtlarenje i kultivacija egzotičnih biljaka bili su značajne profesije još i prije XVII. stoljeća. Nizozemski su renesansni i barokni vrtovi bili svojevrsni umjetnički izložbeni prostori biljnih vrsta i vrtlarenja koje je cvjetove pretvaralo u prirodne aranžmane ljepote.¹⁰² Takvo društvo je cijenilo mogućnost permanentnog bilježenja tih prirodnih ljepota na slikama. Međutim cvijeće je po svojoj prirodi kratkoga vijeka jer vene i suši se, a cvjetne mrtve prirode su stoga, uz prenesenu religioznu simboliku, zadobile i značenje prolaznosti:

»Slike mrtve prirode istovremeno podsjećaju gledatelja na čuda Božjeg svijeta i stvaraju svjesnost o prolaznosti života. Cvijeće, voće i objekti mogu za gledatelja stvoriti simboličke asocijacije i podsjetiti da ne smije dopustiti da ga zemaljske aktivnosti i zabave odvrate od stvarnog cilja — spasenja.«¹⁰³

Poput pješčanog sata ili džepnog sata na *vanitas* prikazima uz knjige ili obroke, cvjetne su mrtve prirode napominjale da je ljudski život jednako krhak i kratkog trajanja kao i u ostalih božjih stvorenja.

Cvjetne mrtve prirode su osim primarno dekorativne ili estetske ugođe prikrivale mnoge interpretativne mogućnosti - od simboličkih značenja do uputa na nova otkrića u biljnom svijetu koja su se događala u vrijeme slikanja tih prikaza. Posljednjih nekoliko desetljeća

⁹⁹ »A humble soul can draw a moral lesson from every rose, peony or colombine« Marina Heilmeyer, *nav.dj.*, 2006., str. 15.

¹⁰⁰ »Flowers have long been a Dutch obsession, and the rise of the still life market coincided with what has become known as 'tulip-mania' or 'the war of the flowers.'« Wayne M. Martin, *Bubbles and Skulls: The Phenomenological Structure of Self-Consciousness in Dutch Still Life Painting*. str. 1-24. [<http://privatewww.essex.ac.uk/~wmartin/BubblesTextOnly.pdf>, 30.6.2013.].

¹⁰¹ Među ljudima koji su bankrotirali padom tržišta tulipana je i slikar Jan van Goyen. Usp. Kira van Li, *nav.dj.*, 2004., str. 474.

¹⁰² Usp. Jakob Rosenberg, Seymour Slive i E. H. ter Kuile, *nav.dj.*, 1993. [1977.], str. 334.

¹⁰³ »Still life paintings both remind the viewer of the wonders of God's world but also created an awareness of the transitory nature of life. The flowers, fruits or objects can create symbolic associations for the viewer and remind him that earthly distractions should not divert his goal of salvation.« Ellen Siegel, *nav.dj.*, 2011., str. 3.

prošloga stoljeća u središte istraživačkoga interesa dolazi upravo realistični izričaj nizozemskog i flamanskog *genre* slikarstva i mrtve prirode i njegov odnos prema simboličkom sadržaju.¹⁰⁴ Tijekom 60-ih i 70-ih godina osnažuje ikonološki pogled na nizozemsko i flamansko stvaralaštvo od kojih su najznačajnije studije Jana Emmensa (1963.) i Eddy de Jongha (1971.). Prijašnje poimanje nizozemskog i flamanskog slikarstva kao zrcaljenja suvremenog života, koje je promovirao E. Fromentin, odbacuju te promatraju slike kao nositelje kulturno određenih značenja, koje je tadašnji gledatelj mogao iščitati proučavajući knjige amblema.¹⁰⁵ Tek se objavljivanjem knjige *Early Netherlandish Painting* Erwina Panofskog 1953. godine skreće pozornost nizozemskih povijesničara umjetnosti na konvencionaliziranu vrstu realističnog prikazivanja na *genre* slikama i mrtvim prirodama. Eddy de Jongh 1971. godine uvodi pojam »prividnog realizma« (niz. *schijnrealisme*) kao odgovor na »prikriveni simbolizam« Panofskog, čime izražava svoje uvjerenje da je simbolizam prikriven samo u očima današnjih gledatelja, međutim, da je bio očit tadašnjem promatraču. Glas otpora ikonološkom pristupu i namjeri umjetnika da pouče i zabave (niz. *tot lering en vermaak*) javlja se najizraženije kroz ideje Svetlane Alpers, objavljene u knjizi *Art of Describing*, 1983. godine. Alpers tvrdi da nizozemsko realistično slikarstvo ne treba gledati kroz ikonografiju kako bi se otkrilo značenje tih prikaza, već da su oni proizvod kulture unutar koje su stvoreni: kulture koja je stavljala naglasak na vizualnu reprezentaciju kao preferirani način razumijevanja svijeta. Smatra da je nizozemsko slikarstvo vođeno idejom deskripcije, a ne idejnosti,¹⁰⁶ odnosno da su slike više bile prikazi novih saznanja i izravni prikazi svijeta, nego ideja umjetnika i izraz njihovog osobnog načina.¹⁰⁷ Kao odgovor na te dvije dominantne struje javlja se tijekom 80-ih godina studija Erica Jana Sluijtera, koji smatra da se promatrač u XVII. stoljeću nije previše zamarao moralnim porukama pojedinih djela, već je najvažniji aspekt uživanja u slikama bio baš realističan prikaz svijeta. Promatrač je uživao u varljivosti prikaza, koji je zavodljivom imitacijom viđenog svijeta vodio proizvodnju djela tog doba.¹⁰⁸ U isto vrijeme Peter Hecht, bivši učenik de Jongha, naglasak na izniman realizam nizozemskih slika pripisuje tržišnoj konkurenciji. Hecht zagovara stav da je realistično prikazivanje izraslo iz konkurentnog odnosa između učitelja i učenika, gdje učenik uvijek pokušava prestići svog mentora u realističnom prikazivanju, te da je tematika nizozemskih slika rođena iz istog poriva. Naime, motivi i teme su proizvod želje za naglašavanjem umjetnikove moći tekstualne imitacije i poznavanja ideja svojih suvremenika i predhodnika.¹⁰⁹ Thijs Weststeijn u knjizi *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age* opisuje kulturnu klimu unutar koje je Samuel van Hoogstraten stvarao svoja književna i slikarska postignuća. Iako sam sebe udaljuje od polemike postavljene oprečnim pogledima na nizozemsku umjetnost XVII. stoljeća u teorijama Eddy de Jongha i Svetlane Alpers, Weststeijn naglašava da su obje strane uspjele naći »dokazni materijal« za svoje teorije na stranicama van Hoogstranove

¹⁰⁴ Tijekom 1970.-ih godina unutar povijesno umjetničkog diskursa u Nizozemskoj osvještava se važnost identiteta te činjenica da su pojmovi poput društvenog staleža, rase, nacionalnosti ili spola društveno konstruirani i uvjetovani pojmovi te se time Wölfflinova povijest stila, Berensonova atribucijska tehnika i Panofskijeva ikonografija, koje možemo gledati kao bazu povijesno-umjetničke discipline, počinju zamjenjivati novim strujama misli. Usp. Mariët Westermann, *After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700* u: *Art Bulletin* 2, LXXXIV, (lipanj 2002.), str. 351.

¹⁰⁵ Isto, str. 352.

¹⁰⁶ Isto, str. 353.

¹⁰⁷ Time Alpers također povlači liniju razlike između talijanskog i nizozemskog slikarstva.

¹⁰⁸ Usp. Mariët Westermann, *nav. dj.*, lipanj 2002., str. 357.

¹⁰⁹ Kroz 90-te godine prošlog stoljeća, metodološki pristupi sagledavanja nizozemskog slikarstva se nadovezuju na ideje koje je propagirala Alpers, gdje se novine u prirodoslovnom istraživanju odražavaju na umjetničku proizvodnju. Devedesete su obilježene i potražnjom za širim kontekstom te se metodologija nizozemske umjetnosti širi postmodernističkim duhom uključivanja različitih polja znanosti i istraživanja u historiografiju nizozemske umjetnosti. Isto, str. 357.

knjige *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*. Naime, Weststeijn opisuje književnu i kulturnu podlogu kroz koju je Van Hoogstraten pokušao slikarstvo prikazati kao uzvišenu umjetnost koja se ne smije svrstavati pod radnju običnog obrta te kojom stvara filozofsku podlogu kritike i teorije umjetnosti. U XVII. i XVIII. stoljeću filozofsku i etičku podlogu sagledavanja humanističkih umjetnosti je tvorio neoplatonizam, neostoicizam te ideje Renéa Descartesa.¹¹⁰ Pod idejama neoplatonizma Van Hoogstraten zagovara da umjetnost ne bi smjela predstavljati samo vanjštinu, već da mora biti sposobna prodrijeti duboko u srž prikazanog dok u isto vrijeme slikarstvo naziva zrcalom prirode koje samo odražava vanjštinu. Kompleksni dualizam slikarstva se time objašnjava kroz realizam prikaza, koji u isto vrijeme naglašava vanjski izgled svijeta te obmanjuje gledatelja predstavljajući virtualnu stvarnost. Kroz to se gledatelja poučava da je naslikana scena naznaka prolaznosti, da je sama umjetnost, svojom varljivošću, ideja prolaznosti te da je svijet koji ona imitira također samo trenutno stanje koje brzo prolazi. Time Van Hoogstraten likovnu umjetnost također povezuje s literaturom i kazalištem, kao umjetnost koja je sposobna gledatelju izmamiti emocije, pogotovo vezano uz analizu mrtvih priroda i krajolika. Kroz takva sagledavanja, Van Hoogstraten smatra da likovna umjetnost zaslužuje važnije mjesto u kulturi nego obrt i žali što mnogi koji se bave slikanjem to shvaćaju kao obrt, a ne domenu umjetnika, filozofa i govornika. Braneći važnost likovne umjetnosti Van Hoogstraten i njegovi suvremenici koriste antičke izvore i ideje Federica Zuccarija te grade tezu prema kojoj je slikarstvo majka svih znanosti i vrsta umjetnosti¹¹¹, budući da se likovni prikaz gradi na temelju crteža. Kroz putovanja u Italiju, Van Mander, i time i Van Hoogstraten dolaze u kontakt sa Zuccarijevim teorijama koje koncept ideje definiraju kroz *disegno*, odnosno crtež. Tako da se same misli, intelekt i mašta temelje na mentalnim crtežima koji se stvaraju u ljudskom umu, putem kojih čovjek gradi percepciju svijeta oko sebe. Time je suština znanja sam crtež, a likovne umjetnosti postaju najbolji način prenošenja znanja i pouka baš zbog svojih temelja – crteža. Svetlana Alpers se također bavi edukativnom snagom nizozemskog slikarstva kroz ideju *disegna* koji također povezuje s izradom zemljovida u Nizozemskoj, edukacijskim reformama Jana Amosa Komenskija i okretom znanosti XVII. stoljeća prema istraživačkom duhu, gdje su opažanje i popisivanje novina kroz riječi i slike temelji znanja. Time se povezuje ideja crteža i pisma te se naglašava veza između riječi i slike u nizozemskom slikarstvu i kulturi XVII. stoljeća.

Oživljavajući ideje antike, u kulturi Nizozemske XVII. stoljeća se iznimno cijenila retorika: ona, naime, nije bila samo opća teorija komunikacije, već se rječitost smatrala uvjetom cijelog niza karijera – od propovjednika i znanstvenika pa sve do trgovaca i umjetnika.¹¹² Ako se rječitost toliko cijenila u umjetnika, možemo razumijeti zašto je tadašnjem društvu bilo i važno da slike »govore« odnosno, prenose poruku gledatelju kroz učenost samog umjetnika koji stvara te prikaze. Unutar konteksta kulture u kojoj je rječitost glavna odlika većine zanimanja, a književnost i filozofija predstavljaju glavne načine legitimiziranja grana humanističkih znanosti, nije teško razumjeti teorije Eddyja de Jongha koji naglašava spajanje riječi i prikaza i zagovara ideju ikonološkog čitanja mrtvih priroda.

Ikonološki pristup u rasvjetljavanju danas nama skrivenih značenja *genre* slika i mrtvih priroda obogatio je znanje o slikarstvu nizozemske i flamanske umjetnosti XVII. stoljeća, ali i doveo do prejednostranih zaključaka. Stoga i sam de Jongh u svom djelu *Questions of meaning, theme and motif in Dutch seventeenth-century painting* objašnjava mogućnosti i ograničenja ikonološke interpretacije umjetničkih djela. Naglašava da je jedna od najznačajnijih karakteristika kulture XVII. stoljeća korištenje svakodnevnih predmeta kao

¹¹⁰ Usp. Thijs Weststeijn, *nav. dj.*, 2008. str. 40.

¹¹¹ Usp. Thijs Weststeijn, *nav. dj.*, 2008. str. 97.

¹¹² Usp. Thijs Weststeijn, *nav. dj.*, 2008. str. 27.

nositelja dubljih značenja.¹¹³ Taj se proces odrazio i na literaturu i vizualnu umjetnost te je njihov spoj nađen u knjigama amblema. Ti amblemi su vizualne metafore koje su se zadržale kroz srednji vijek te su se integrirale u kulturu XVI. i XVII. stoljeća.¹¹⁴

Dok de Jongh upozorava na pretjerana iščitavanja simbola, također tvrdi da onaj koji se primarno fokusira na površinski prikaz i oglašuje na poruku ispod površine, u potpunosti zanemaruje namjere slikara XVII. stoljeća.¹¹⁵ Istražujući mrtvu prirodu de Jongh priznaje da ima tema koje istraživaču lakše otkrivaju svoje simboličko značenje, poput prikaza *vanitas* koji sadržava tipične simbole, kao što su pješčani sat, lubanja ili ugašena svijeća, dok je cvjetne mrtve prirode, scene s hranom ili lovačke scene teže interpretirati bez dodatnih naznaka.¹¹⁶ Navodi da je sasvim u redu pretpostaviti da su umjetnici u XVII. stoljeću slikali cvjetne mrtve prirode kako bi prizivali razmatranja o smrti, ali navodi i da su uvijek moguća brojna druga tumačenja – poput interesa za botaniku, referenci na stvaranje, aluzije na *tulpenmanie* ili na alegoriju mirisa. Na jednom prikazu može istovremeno biti prisutno više tumačenja.¹¹⁷ Nadalje tvrdi da nema potrebe individualno analizirati simboliku svakog cvijeta u buketu, te da se kohezivna analiza značenja cijelog buketa neće postići sakupljanjem individualne simbolike.¹¹⁸ Međutim, ja smatram da ako se svaki cvijet zasebno prouči – i to ne samo njegova simbolička slojevitost, već i povijesna botanička priča određenih biljaka – da se može temeljitije postaviti značenje buketa (ako ono postoji) te ga svrstati pod de Jonghova tumačenja.

Tim više, određena botanička saznanja, poput prvih pojava određenih biljaka u Nizozemskoj, može istraživača dubljeg značenja usmjeriti prema zanimljivim zaključcima te ponekad i utjecati na dataciju slike, a ne samo interpretaciju mogućeg značenja. Uzmemo li u obzir mišljenje Svetlane Alpers — da je realizam nizozemskog slikarstva odraz kulture koja se okretala novim prirodoslovnim izumima i znanju – onda možemo razumjeti kako unutar takvog društva i prikazi cvijeća postaju važni. Pa, iako suvremeni promatrač možda ne nalazi moralnu poruku među raskošnim buketima, oni jesu dijelovi povijesti i svojevrsni botanički zapisi svog vremena. U tom smislu smatram da je važno analizu provoditi što temeljitije, kako bi se likovnom prikazu pružila prilika da progovori o kulturi koja ga je stvorila.

¹¹³ Usp. Eddy De Jongh, *Questions of meaning: Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*, Leiden: Primavera Pers, 2000., str. 130.

¹¹⁴ Isto, str. 130.

¹¹⁵ Isto, str. 131-132.

¹¹⁶ Isto, str. 131.

¹¹⁷ Isto, str. 134.

¹¹⁸ Usp. Eddy De Jongh, *nav.dj.*, 2000., str. 134.

4. JEAN BAPTIST BOSSCHAERT: *VAZA S CVIJEĆEM I.*



Slika 1. Jean Baptist Bosschaert, *Vaza s cvijećem I.*, ulje na platnu, 59,5 x 48,5 cm, inv. br. SG-586.

*Vaza s cvijećem I.*¹¹⁹ djelo je flamanskoga slikara Jeana Baptiste Bosschaerta. Prema podacima iz *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Bosschaert je rođen u Antwerpenu 17. prosinca 1667., a umire 1746. godine. Sin je istoimenog slikara te je bio na naukovanju kod slikara cvijeća J. B. Crépua. Ondje se specijalizira za slikanje cvjetnih mrtvih priroda koje osim dobre umjetničke izvedbe karakterizira i brojčanost primjeraka. Bosschaert se već 1693. godine navodi kao slobodan slikarski majstor antverpenskog ceha. Campo Weyerman, koji ga je poznao, prepričava kako su Bosschaerta iskorištavali trgovci umjetnina, zbog čega je živio u siromaštvu.¹²⁰

Ovo djelo odražava koncept cvjetne mrtve prirode, gdje je vaza s cvijećem naslikana u iluzioniranom prostoru, stavljena na gredu ili dasku prozora, a iza nje se otvara vidik na daleke obrise drveća. Prostor je zatamnjen, a izvor svjetlosti se nalazi u desnom kutu slike. Time su svjetlom naglašeni cvjetovi u prvom planu buketa, a pozadina se gotovo stapa s tamnim vidikom, iako se još uvijek u sjeni ocrtavaju biljke. Upravo je zbog toga teško sa sigurnošću odrediti sve cvjetove zastupljene u buketu. Svjetlost dočarava i ukras vaze koja je u obliku ukrasne kamene ili mramorne urne, urešena stiliziranim oblicima po tijelu posude dok je baza žljebovito ocrtana te se produžuje u stalak. Djelo odražava način slikanja cvjetnih buketa koji se ustalio u XVIII. stoljeću. Naime, već se krajem XVII. stoljeća napušta ukočena konstrukcija Jana Brueghela Starijeg ili Ambrosiusa Bosschaerta, koji su gradili iznimno realistično prikazane »herbarije«, gdje je svaki cvijet jednako osvijetljen te se ne prikazuje na uštrb drugog. Niti jedna biljka ondje ne zakriva pogled na drugu. Taj način prelazi u raskošniji barokni izričaj, gdje se linije i konstrukcija opuštaju, cvjetovi se naglašavaju kroz igru svjetla i sjene, a mekoća latica i prirodni zaokreti lišća i stabljika se grade odnosom svjetla i sjene. Dinamika pokreta svake biljke postaje ono što buketu daje prirodno držanje, a dramatičnost nastupa isprepletenih stabljika, cvjetova i lišća unosi novi život u nekada »znanstveno« točno prikazane bukete. Iako se i dalje inzistira na realizmu prikaza i detaljnosti obrade, kasniji bukete odišu većim realizmom baš zbog vjerodostojnijeg držanja cvjetova u buketu te dopuštanja da se neke biljke prepuste sjeni.

Iako je teško sa sigurnošću odrediti pojedine kultivare, moguće je razabrati ovih 12 vrsta cvjetova:

1. Slak (lat. *Ipomoea tricolor*)
2. Ruža (lat. *Rosa centifolia*) + (lat. *Rosa foetida*)
3. Jasmin (lat. *Jasminum grandiflorum* ili *J. officinale*)
4. Kadifca (lat. *Tagetes patula*)
5. Božur (lat. *Paeonia*)
6. Potočnica (lat. *Myosotis palustris*)
7. Bekovina (lat. *Viburnum opulus*)
8. Tulipan (lat. *Tulipa*)
9. Mak (lat. *Papaver somniferum*)
11. Kerija (lat. *Kerria japonica*)

¹¹⁹ Jean Baptiste Bosschaert, *Vaza s cvijećem I.*, ulje na platnu, 59,5 x 48,5 cm, inv. br. SG-586.

¹²⁰ Usp. Ulrich Thieme i Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler: Von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG., 1992., str. 400.



Slika 2. Dijagram identificiranog cvijeća na slici *Vaza s cvijećem I.* Jeana Baptistea Bosschaerta

4.1 Slak (lat. *Ipomoea tricolor*)

Slak spada u mnogobrojnu biljnu obitelj ladoleža zvanu *Convolvulaceae*, u koju je uvršteno 1.650 vrsta. Riječ je o biljci penjačici koja pomoću vitica raste uz podlogu ili uz drugu biljku. Kao što navodi Powell, običan slak: »[...] nema snage uzdići svoje stabljike iznad površine zemlje sve dok se ne ovije oko susjedne biljke, nakon čega se osnaži i stvori lijepe, blijedo-ružičaste cvjetove«¹²¹.

Slak odlikuje cvijet trubastog oblika, jednostavnih, blijedo ružičastih boja koji se otvara svako jutro i ocvate već do podneva. Stoga u simbolici slak može ocrtavati prolaznost života ili ljubavi. Prema Ellen Siegel, oni su baš zbog tih odlika simboli »svjetla istine«¹²² u nizozemskom slikarstvu, budući da otvaraju svoje cvjetove čim svane sunce. Međutim, iako su nježni cvjetovi kratkog vijeka, biljka tijekom sezone cvata uvijek nanovo proizvodi cvjetove, radi čega se veže uz simboliku uskrsnuća i novog života, osobito u viktorijanskoj kulturi, gdje nadgrobne spomenike često krasi reljefi slaka koji se viticama penje uz nadgrobnu ploču.¹²³ Unutar viktorijanskog leksikona značenja cvijeća slak predstavlja ljubav i privrženost te je simbol mjeseca rujna,¹²⁴ a prema James D. McCabeu slak predstavlja naklonost i koketiranje.¹²⁵ U grčkoj mitologiji slak se spominje uz mit o mladom Krokosu. Iako ima nekoliko varijanti tog mita, referirajući se na Ovidijeve *Metamorfoze*, Tine Germ opisuje sljedeće: »Najpoznatija je priča koju spominje i Ovidije (*Metamorfoze*, IV, 283), a govori o mladiću po imenu Krokos koji se smrtno zaljubio u nimfu Smilaks. Nimfa mu nije uzvratila ljubav i mladiću je neuslišana čežnja polako iscrpila svu životnu snagu, dok na koncu nije od njega ostala još samo sjena. Nesretnom Krokosu, koji nije mogao ni živjeti ni umrijeti, konačno su se smilovali bogovi i pretvorili ga u nježan cvijet koji nosi njegovo ime.«¹²⁶ Druga varijanta tog mita opisuje njihovu ljubav kao uzajamnu, ali toliko neizmjernu da su ih bogovi za kaznu pretvorili u cvjetove koji cvatu u različitim godišnjim dobima – u šafran i slak.¹²⁷ Nimfa Smilaks je pretvorena u biljku *Smilax asperu*, koja nije unutar iste obitelji kao i slak, ali se te dvije biljke nekada zamijene u ikonografiji, kao što je to učinio primjerice Nicolas Poussin sredinom XVII. stoljeća na slici *Kraljevstvo Flore*¹²⁸. Na slici je prikazana Smilaks koja svom dragom dodjeljuje cvijet slaka koji raste pod njom. Na engleskom se nimfa Smilaks često označava kao biljka *bindweed*¹²⁹ koja se plela kao ukrasni vijenac tijekom Bakanalija, a koja u prijevodu znači slak, odnosno biljku iz obitelji *Convolvulaceae*.

Međutim, ima i drugih značenja slaka koja su vezana uz aztečke i indijanske rituale, gdje se slak smatrao biljkom uz čiju pomoć čovjek može izravno komunicirati s bogom. Naime, sjeme prikazane vrste – *Ipomoea tricolor* – ima jaka halucinogena svojstva, te je

¹²¹ »[...] has not the strength to raise its stems above the surface until it has twined around a neighbour plant, when it takes heart and produces pleasant pale pink flowers«, Claire Powell, *The Meaning of Flowers*. London: Juniper Books, 1977., str. 45.

¹²² »Light of truth (opens at daybreak)« Ellen Siegel, *nav. dj.*, 2011., str. 13.

¹²³ »What's the Story, Morning Glory?«, *Bringing the Change Sahila-Style* (blog), 2. veljače 2011., <http://sahilachangebringer.blogspot.com/2011/02/whats-story-morning-glory.html>, [1. kolovoza 2013.].

¹²⁴ Jan Day, »What is the Meaning of the Morning Glory Flower?«, *eHow.com* http://www.ehow.com/about_6519699_meaning-morning-glory-flower_.html, [2. kolovoza 2013.].

¹²⁵ Usp. James D. McCabe, *The Language and Sentiment of Flowers*, Bedford, Massachusetts: Applewood Books, 2003., str. 37.

¹²⁶ Usp. Tine Germ, *Simbolika Cvijeća*, Ljubljana: Mladinska knjiga Založba, 2002., str. 51.

¹²⁷ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 51.

¹²⁸ Nicolas Poussin, *Kraljevstvo Flore*, oko 1630., ulje na platnu, 131 x 181 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

¹²⁹ »Flora 1: Plants of Greek Myth«, *Theoi Greek Mythology*, <http://www.theoi.com/Flora1.html>, [28. srpnja 2013.].

danas proizvodnja ili konzumacija sjemenja ilegalna, iako je uzgoj cvijeća potpuno zakonit. U doba konkvistadora saznanja o ritualima domorodaca Meksičkog poluotoka, koji su uključivali konzumaciju ovog halucinogena, u Europu su dovodili ljudi poput benediktinca Pedra Poncea de Leóna.¹³⁰ Celia Fisher opisuje status slaka u umjetnosti i kulturi XVII. stoljeća, pogotovo vrstu koja se prikazuje na ovoj slici: *Ipomoea Tricolor* »Slakovi iz tropske Amerike, tako značajno ljepši od europskih, zaveli su slikare cvjetnih mrtvih priroda iz sedamnaestog stoljeća i botaničare kao što je John Parkinson, 'svojom izuzetnom, prekrasnom, nebeski plavom bojom, koja zapanji gledatelja'.«¹³¹ Baš je *I. tricolor*: »[...] taj koji ima 'nebeski plavu' boju, a u svojem sjemenju skriva halucinogena svojstva.«¹³² Samo ime *Morning glory* (eng. jutarnja slava) je dano jer: »[...] do sredine dana cvjetovi postaju zamotuljci od papira, nagovješćujući smrtnost onima osjetljive duše.«¹³³ Još jedno od brojnih značenja utvrđuje Elizabeth Haig, u knjizi *The Floral Symbolism of the Great Masters*: slak unutar kršćanske slikarske tradicije označava poniznost.¹³⁴

Ipomoea tricolor na ovom prikazu više zrači svojom egzotičnom privlačnošću nego poniznim osjećajima te ta vrsta samo ostavlja dojam internacionalnosti ovog buketa, koja će se odraziti i u drugim predstavljenim vrstama na Bosschertovim slikama. Isto tako, ako uzmemo u obzir prikaze *vanitas*, tada i slak sa svojom simbolikom smrtnosti i prolaznosti života ocrtava dodatno simboliku bogatstva buketa, jer se iza raskošne površine krije upozorenje.

4.2 Ruža (lat. *Rosa centifolia*) + (lat. *Rosa foetida*)

Ruža kao cvijet uživa jaku simboliku već unutar drevnih kultura od Egipta do Kine, ali prema slovenskom povjesničaru umjetnosti Tine Germu, ruža u punoj mjeri ulazi u svijet umjetnosti tek u razdoblju grčko-rimske kulture.¹³⁵ U antičkoj Grčkoj ruža se slavi u spisima Anakreonata kao kraljica cvijeća, a Pindar govori o njezinoj prisutnosti na Elizejskim poljanama koje su posute laticama ruža. Ruža se pripisivala Afroditi i time je već tada dobila značenje putenosti, ljubavi i ženstvenosti. Prema legendi: »[...] prve su ruže procvjetale iz morske pjene iz koje je bila rođena božanska Kipris ili iznikle na mjestu gdje je prvi put stupila na kopno.«¹³⁶ ili se mogu slijediti varijante poput mita koji nastanak ruže pripisuje tragičnoj ljubavi između Venere i Adonisa, gdje se iz krvi Adonisa javljaju ruže. Prema Marini Heilmeyer mitsko porijeklo ruže uključuje mit gdje je ruža rođena iz Amorovog osmijeha, iznikla iz kose božice Aurore ili ju je stvorila Kibela, rimska božica prirode, kako bi se osvetila Veneri. Božica ljubavi je slovila po svojoj nepremašivoj ljepoti, a jedino je ruža mogla nadmašiti njezinu ljepotu.¹³⁷ Uz ljubavnu simboliku, u antici su ruže bile znak herojske hrabrosti, trijumfa i slave. Naime, grčki i rimski vojskovođe bivaju nagrađeni vijencima ruža

¹³⁰ »Ipomoea violacea - Morning Glory«, *Entheology.org*,

<http://www.entheology.org/edoto/anmviewer.asp?a=54>, [2. kolovoza 2013.].

¹³¹ »Morning Glories from tropical America, so much more beautiful than European bindweed, seduced seventeenth-century painters of flower still lifes, and plantsmen such as John Parkinson, with their 'most excellent, fair, sky-coloured blue that amazeth the spectator'.« Celia Fisher, *The Golden Age of Flowers*, 2011., str. 92.

¹³² »[...] produced the 'heavenly blue' color and also concealed hallucinogenic properties in its seeds.« Celia Fisher, *The Golden Age of Flowers*, 2011., str. 92.

¹³³ »[...] by the middle of the day, the flowers became a papery twist, signifying mortality to sensitive souls.« Celia Fisher, *The Golden Age of Flowers*, 2011., str. 92.

¹³⁴ Usp. Elizabeth Haig, *The Floral Symbolism of the Great Masters*, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd. Broadway House, 1913., str. 29.

¹³⁵ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 99.

¹³⁶ Isto, str. 99.

¹³⁷ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 74.

za svoje uspješne pothvate.¹³⁸ U Grčkoj se ruže također vezuju uz simbol smrti i vječnog života. U Rimu su se ruže sadile na grobove, a uveo se i poseban praznik – Rosalia – tijekom kojeg su se budila sjećanja na pretke posipanjem ruža po njihovim grobovima i kuhanjem jela od ružinih latica. Tine Germ ističe da: »[...] su u Rimskom carstvu ruže voljeli više od bilo kojeg drugog cvijeća.«¹³⁹ One su tada bile simbol raskoši, bogatstva i izvrsnosti, a uzgajali su ih u natkrivenim rasadnicima kako bi u njima mogli uživati tijekom cijele godine. Rimski su odličnici zahtijevali cjelogodišnju opskrbu ružama, jer su zastupljene u dekoracijama svih svetkovina, a kao izraz najveće dekadencije znali su se podovi čitavih soba prekriti laticama ovog cvijeta. Budući da su u antičkoj tradiciji zastupale dekadenciju, čulnost i ljubav te se vezale i uz ideju zabranjene ljubavi – njima su se kitile grčke hetere i rimske kurtizane.¹⁴⁰

Kršćanstvo je na početku u potpunosti odbacilo ružu. Međutim, poganske tradicije su često dugotrajne te je lakše prihvatiti tradiciju i izmijeniti značenje nego u potpunosti odbaciti simbol. Time je u kršćanstvu ruža itekako zaživjela kao simbol ljubavi, ali u ovom slučaju duhovne ljubavi, a još se više uzdigla na tron kao jedan od glavnih simbola Djevice Marije. Kao simbol Djevice ruža zauzima posebno mjesto simbolizirajući njezinu ljubav i milost te bol koju je pretrpjela zbog smrti Sina. Ruže postaju simboli rajske ljepote, vječnog života, Božje ljubavi i milosti te stalne vjere i mučeničke smrti.¹⁴¹ Tijekom renesanse dobivaju i ulogu u vjerskom ritualu u kojem su se latice ruža prostirale pred slike svetaca, a prilikom obilježavanja blagdana Duhova silazak Duha Svetoga simbolički se prikazivao prosipanjem ružinih latica.¹⁴² U srednjem se vijeku razvio kult ruže, koji je propagiralo trubadursko pjesništvo te pisci poput Dantea, a križarski su ratovi u Europu donijeli i do tada Europljanima nepoznate križance ruže, koje su Arapi i Turci uzgajali u svojim vrtovima. Ondje je ruža slavljena vizualno, ali i kao korisna biljka iz koje se proizvodila ružina vodica i esencijalna ulja koja su se koristila kao parfemi. Simbolizirala je Božju ljubav, mistično otkrivenje Boga i harmonično uređenje svijeta.¹⁴³

Prema muslimanskoj legendi, ruže su izrasle iz kapljica znoja proroka Muhameda u trenutku kada se uzdigao u nebo.¹⁴⁴ Kao i prije spomenuto značenje mirisa cvijeća u Egiptu, Arapi i Turci su vjerovali da miris ruža uzdiže ljudske misli k spiritualnim promišljanjima, a ružinom se vodom mogu oprati grijesi.¹⁴⁵ Time su križari s Istoka donijeli ne samo nove kultivare ruža, već i bogatu simboliku koju je preuzela i kršćanska ikonografija cvijeća.

U Europi XVI. stoljeća ljekarnici su koristili vrstu ruža *Rosa gallica*, tipičnu za Europski kontinent, u medicinske svrhe za liječenje glavobolja, histerije i drugih bolesti.¹⁴⁶ Vrsta koja se često zamjenjuje za *Rosu gallicu* jest *Rosa centifolia*, koja je jedna od mogućih vrsta prikazanih na ovoj slici. Teško je točno odrediti specifični kultivar, međutim, dovoljno je znati da ruža na prikazu vuče dugu povijest uvoza ruža s Istoka te time predstavlja trgovinsku moć i ljubav prema egzotičnom cvijeću kao unosnom poslu križanja vrsta, koji označuju vrijeme i kulturu u kojoj je radio Bosschaert. Prema riječima Howarda Higsona, *Rosa centifolia* se:

»[...] godinama smatrala cvijetom iz drevnih legendi, koji spominje Herodot, a kojem su naziv dali Theophrastus i Plinije. Hurst, međutim, vjeruje – temeljem literature i

¹³⁸ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 101.

¹³⁹ Isto, str. 101.

¹⁴⁰ Isto, str. 102.

¹⁴¹ Isto, str. 102-103.

¹⁴² Usp. Celia Fisher, *Flowers of the Renaissance*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011., str. 24.

¹⁴³ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 103.

¹⁴⁴ Isto, str. 103.

¹⁴⁵ Isto, str. 104.

¹⁴⁶ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 74.

umjetničkih radova iz mnogo raznolikih izvora, da se radi o visoko-razvijenom i manipuliranom vrtnom hibridu (koji je danas poznat mnogo točnije kao *R. centifolia*) skorijeg porijekla – rezultatu intenzivnih napora nizozemskih uzgajivača između 1580. i 1710. godine.«¹⁴⁷

Higson se naime referira na saznanja koja je za svog života skupio genetičar C. C. Hurst (1870. – 1947.) čije je istraživanje uvelike doprinijelo razumijevanju tog područja znanosti te utjecalo na botaniku. Uzgajivači u Francuskoj i Nizozemskoj su žarko željeli uzgojiti baš ružu koja se spominje u tekstovima drevnih legendi (vjerojatno vrsta *Rosa damascena*), a koja je opisana kao ruža sa sto latica, što se odražava u latinskom imenu *centifolia*.¹⁴⁸ Prve inačice su proizvedene u renesansi te su ubrzo i našle svoje mjesto u slikarstvu. Moguće je da je ovdje prikazana ta vrsta ruže, osobito s obzirom da je uzgojena u Nizozemskoj, a genetski materijal pripada nekoliko egzotičnih vrsta koje su križanjem stvorile ovu.

U simboliku ruže spada i žuta ruža na slici, najvjerojatnije vrsta *Rosa foetida*, koja se često može vidjeti na slikama mrtvih priroda. Kako kažu Alp i Koyuncu, *Rosa foetida* je uvezena iz Turske 1583. godine na dvor Rudolfa II. U Austriji je Clusius uspješno križa te ona postaje dio genetskog materijala žutih vrtnih ruža.¹⁴⁹ Na istom je dvoru radio već spomenuti slikar botaničkih prikaza, Georg Hoefnagel, koji je i popularizirao tu ružu kao predložak koji su preuzimali kasniji slikari mrtvih priroda.¹⁵⁰

Na ovakvim primjerima možemo vidjeti koliko je umjetnost mrtvih priroda povezana ne samo sa starim simbolima, već i s društvenim novitetima svog vremena, gdje se kroz prikaz popularnih vrsta bilja najlakše mogla i prenijeti poruka suvremenom promatraču. Egzotične vrste koje stižu iz ostalih dijelova svijeta su simbolizirale bogatstvo i trgovinu te su se time savršeno uklapale u česte *vanitas* prikaze.

4.3 Jasmin (lat. *Jasminum grandiflorum* ili *J. officinale*)

U XVI. stoljeću Vasco da Gama donosi jasmin u Europu s Dalekog Istoka.¹⁵¹ Drugi izvori navode:

»Carevi kineske dinastije Sung (960. do 1279. godina prije Krista) su smatrali miris jasmína izuzetno ugodnim. Tijekom 1400-tih kraljevi Afganistana, Nepala i Perzije naredili su da se jasmin posadi oko njihovih rezidencija. Vjeruje se da su jasmin u Španjolsku doveli Mauri tijekom 1600-tih.«¹⁵²

¹⁴⁷ »For years, it was believed to be the same as the *R. centifolia* of ancient legend, referred to by Herodotus and named by Theophrastus and Pliny. Hurst believes, however, based on literature and artwork from »many varied sources«, that it is a highly evolved and manipulate garden hybrid (now known more accurately as *x R. centifolia*) of more recent origins, a product of intense efforts by Dutch breeders between 1580 and 1710.« Howard Higson, »The History and Legacy of the China Rose«, *Quarryhill Botanical Garden*, <http://www.quarryhillbg.org/page14.html>, [1. kolovoza 2013.].

¹⁴⁸ Usp. Celia Fisher, *Flowers of the Renaissance*, str. 32.

¹⁴⁹ Usp. Sevkett Alp i Mehmet Koyuncu. *Rose (Rosa spp.) genetic resources of Lake Van basin, Turkey: endangered antic roses of old Van gardens*. Springer Science+Business Media B.V. 2010 [DOI 10.1007/s10722-009-9520-5], str. 3.

¹⁵⁰ Usp. Celia Fisher, *Flowers of the Renaissance*, 2011., str. 32.

¹⁵¹ »Meaning of Jasmine Flower«, *Meaning of Flowers*, <http://www.myflowermeanings.com/meaning-of-jasmine-flowers.html>, [2. kolovoza 2013.].

¹⁵² »The emperors of China's Sung Dynasty (960 to 1279 A.D.) found the fragrance of jasmine immensely enjoyable. In the 1400s, the kings of Afghanistan, Nepal and Persia ordered jasmine planted around their residences. It is believed the Moors introduced jasmine to Spain during the 1600s.«, »The History of the Jasmine Flower«, *Garden Guides.com*, <http://www.gardenguides.com/138962-history-jasmine-flower.html>, [1. kolovoza 2013.].

S druge strane Fisher navodi kako su se prikazi jasmína počeli pojavljivati u talijanskim knjigama o bilju već oko 1400. godine.¹⁵³ Claire Powell upućuje na dvoličnost simbolizma te biljke koja se od samog početka krije u njezinom imenu: »Ovo je dramatičan i kontroverzan cvijet – no, tako je i bio nazvan. Prvi slog njegovog naziva na arapskom jeziku znači 'očaj', dok je drugi slog arapska riječ za 'laž'.«¹⁵⁴ U skladu s time zaključuje da kada govorimo o jasminu kao simbolu da: »[...] dolazi do obmane [...]«¹⁵⁵

Iako je na Bosschaertovoj slici teško odrediti koji je točno kultivar prikazan, neupitno je to da jasmin dolazi iz dalekih krajeva te je time u Bosschaertovo doba bio skupa i cijenjena biljka — koliko zbog ljepote, toliko i zbog iznimnog mirisa i korisnosti u izradi parfema. Doduše, velika je mogućnost da je prikazan *Jasminum grandiflorum*, odnosno Španjolski jasmin, koji često predstavlja »senzualnost«.¹⁵⁶ Prema jednoj legendi, nakon što je u Italiju donesena biljka jasmína i postala popularan cvijet, sluga koji je radio za poznatu obitelj Medici ukrao je grančicu te biljke za svoju nevjestu. U to je vrijeme za sve osim plemića bilo protuzakonito uzgajati jasmin, međutim, par je iz ukradene grančice uspio uzgojiti još jedinki koje su počeli prodavati te se od tada nevjeste u Italiji kite jasminom kako bi unijele sreću u brak.¹⁵⁷ Elizabeth Haig navodi da se jasmin ne smatra striktno religioznim cvijetom te da su njegovu simboliku pisci često zapostavljali razviti. Međutim, taj ljupki bijeli cvijet se često prikazuje na religioznim slikama. Haig također tvrdi da je zvjezdasti oblik cvijeta simbol nebeske nade i rajske sreće te se prikazuje uz ruže i ljiljane na prikazima Djevice Marije.¹⁵⁸ Jasmin na slikama tvori krune anđela, svetaca i same Djevice, a kao atribut Krista simbolizira nebesko kraljevstvo iz kojeg je on došao na Zemlju.¹⁵⁹ U flamanskoj ga umjetnosti često susrećemo, npr. kod Daniela Seghersa, što upućuje na važnost religiozne simbolike jasmína s obzirom da se Seghers, kao brat laik isusovačkog reda, držao striktno propisanih pravila cvjetne simbolike crkve uspostavljene nakon Tridentskog sabora. Haig ipak napominje da je jasmin:

»[...] cvijet koji simbolisti crkve nikada nisu definitivno pripisali Kraljici neba, no njegov zvjezdasti oblik priziva njezinu titulu *Stella Maris* i zvjezdanu krunu koju je opisao sveti Ivan pa ga slikari često koriste, kao i bijelo cvijeće istog oblika, kao njezin atribut.«¹⁶⁰

Ona također iznosi pretpostavku da je pojava jasmína na slikama Djevice možda zastupljena zbog miješanja cvijeta jasmína i cvijeta mirte, koja je definitivno uvrštena kao jasan cvjetni simbol Djevice Marije.¹⁶¹

¹⁵³ Usp. Celia Fisher, *Flowers of the Renaissance*, 2011., str. 30.

¹⁵⁴ »It is a dramatic and contrary flower – but that is how it was named. The first syllable comes from the Arabic for 'despair', and the second syllable from the Arabic for 'lie'.« Claire Powell, *nav. dj.*, str. 86.

¹⁵⁵ Isto, str. 86.

¹⁵⁶ Usp. Claire Powell, *nav. dj.*, 1977., str. 86 i James D. McCabe, *nav. dj.*, 2003., str. 31

¹⁵⁷ »Meaning of Jasmine Flower«, *Meaning of Flowers*, <http://www.myflowermeanings.com/meaning-of-jasmine-flowers.html>, [2. kolovoza 2013.].

¹⁵⁸ Usp. Elizabeth Haig, *nav. dj.*, 1913., str. 31.

¹⁵⁹ Isto, str. 32.

¹⁶⁰ »[...] a flower never definitely accorded to the Queen of Heaven by the symbolists of the Church, but its clear starlike form bringing to mind both her title *Stella Maris* and the starry crown described by Saint John, painters frequently use it, and white flowers of the same shape, as her attribute.« Isto, str. 201.

¹⁶¹ Isto, str. 201.

4.4 Kadifica (lat. *Tagetes patula*)

Kadifica (*Tagetes*) je rod biljaka iz porodice glavočika kojem pripada oko šezdeset vrsta cvijeća. Na ovom prikazu su tzv. francuski ili afrički neveni¹⁶² te ćemo kroz njih sagledati simboliku pripisanu nevenima, s obzirom da spadaju u istu porodicu i njihova su značenja u religioznoj simbolici ista. Doista, možemo ih često i vidjeti zajedno na cvjetnim mrtvim prirodama flamanskih i nizozemskih slikara XVII. stoljeća, poput Ambrossiusa Bosschaerta ili Balthasara van der Asta jer su tada kadifice bile biljni novitet uveden u Europu iz Amerike.¹⁶³ Zbog svog su podrijetla simbolizirale Novi svijet.¹⁶⁴

Neveni su poznati po ljekovitim svojstvima, pa ih se koristi za liječenje upalnih stanja i manjih rana. Zbog svojih protuupalnih svojstava osobito su korisni u njezi kože. Često se u folkloru navodi kao cvijet ljubavi koji, ako se umota u ljubičastu tkaninu, postaje ljubavni urok.¹⁶⁵ I francuski i obični neven su se koristili u industriji boja, a oboje se zbog opojnog mirisa vežu uz ideju smrti te se sade na grobljima. U Meksiku se francuski i obični neven od davnih vremena asociraju uz mrtve, a još i danas igraju veliku ulogu u obilježavanju Dana mrtvih. U XIV. stoljeću se neven spominje u nizozemskoj himni o Djevici Mariji kao aluzija na nju, a ime *marigold* na engleskom potječe iz asocijacija nevena s Marijom, odnosno *Mary's gold* (eng. Marijino zlato)¹⁶⁶. U katoličkoj simbolici kadifice i neveni se uvrstavaju kao Marijanski simboli njezine jednostavnosti i obiteljskog života, dok zbog već napomenutog mirisa predstavljaju i njezinu žalost, jer se vežu uz masti za posljednju pomast.¹⁶⁷ Jedna su od biljaka koje su se sadile u »Marijine vrtove« te se time vežu uz simboliku same Djevice.

4.5 Božur (lat. *Paeonia*)

Marina Heilmeyer opisuje bogatu simboliku božura, koji su zbog svog raskošnog i dekorativnog izgleda često zastupljeni u dekadentnim buketima baroka kroz XVI. i XVII. stoljeće.¹⁶⁸ Božur nalazimo u antičkim mitovima gdje je vezan uz Apolona, boga svjetlosti koju je prenio na Paeona, liječnika bogova – po kojem i biljka dobiva svoje latinsko ime. Paeon je prepoznao ljekovita svojstva i moći korijenja božura i njegovih sjemenki te je njima čak izliječio Hada, boga podzemlja.¹⁶⁹ Tako započinje priča o »magičnim« ljekovitim svojstvima ovog cvijeta koji zbog toga privlači simboliku tame i svjetla. Naime, u svojoj ranijoj povijesti božur se vezivao uz ideju mjeseca i noći, jer se u legendama tvrdilo da će njegovo korijenje imati magične iscjeliteljske moći samo ako ga se iskopa pod okriljem noći, dok će oni koji krenu kopati za korijenjem božura tijekom dana biti kažnjeni time da im oči iskljuca djetlić.¹⁷⁰ Sjemenke božura sadrže fosforescentne kemikalije te zbog toga pomalo svijetle u mraku, pa ih je tako bilo lakše naći, a sama činjenica da svjetlucaju je interpretirana kao znak mističnih moći. Od njih su se radile ogrlice koje su trebale obraniti od zlih duhova i sprečavati grčeve, a jednako se tretiralo korijenje.¹⁷¹ Doduše, božur je zaista ljekovit, jer je

¹⁶² Nazivi francuski ili afrički neven proizašli su iz činjenice da su iz Amerike cvjetovi prvo stigli u Španjolsku, ondje su ih prenijeli i kultivirali u sjevernoj Africi, te su odande preko Francuske došli u Englesku gdje su zbunjeni povijesnim poretkom kadifice prozvali francuski ili afrički neven. Usp. Celia Fisher, *Flowers of the Renaissance*, 2011., str. 169.

¹⁶³ Usp. Celia Fisher, *Flowers of the Renaissance*, 2011., str. 128.

¹⁶⁴ Isto, str. 169.

¹⁶⁵ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 56.

¹⁶⁶ Isto, str. 56.

¹⁶⁷ »Mary's flowers«, *Women for Faith & Family*, <http://www.wf-f.org/MaryFlowers.html>, [29. srpnja 2013.].

¹⁶⁸ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 66.

¹⁶⁹ Isto, str. 66.

¹⁷⁰ Isto.

¹⁷¹ Isto.

konzumacija korijena ove biljke dokazano korisna u sprečavanju ili liječenju guše i pročišćavanju krvi. Zbog svojih iscjeliteljskih moći božur se u kršćanstvu pripisuje Kristu i Djevici Mariji kao »ruža bez trnja«. Također se može interpretirati kao znak Božje ljubavi, ako su cvjetovi crvene boje.¹⁷² Ellen Siegel dodaje da u nizozemskom slikarstvu božur simbolizira »trgovinu, bogatstvo i istraživanje«¹⁷³ budući da potječe iz Azije, a Celia Fisher opisuje kako je europski apetit za novim kultivarima ove vrste rastao iz godine u godinu te su duboko do u viktorijansko doba lovci na nove vrste odlazili u Kinu i donosili u domovine sve raskošnije biljke. Novi su kultivari dolazili i preko Istočnoindijske kompanije. Kako tvrdi Celia Fisher, ta se tvrtka još u 19. stoljeću gledala kao: »[...] dragocjeno skladište praktično svih kineskih biljaka koje uzgajamo.«¹⁷⁴, što dodatno potcrtava Siegelovo definiranje božura kao simbola trgovine, bogatstva i istraživanja.

4.6 Potočnica (lat. *Myosotis palustris*)

Potočnica ili nezaboravak ima rijetku čast da nosi ime koje na jezicima čitavog svijeta ima isto značenje – ne zaboravi me. *Forgetmenot* (engl.), *Vergissmeinnicht* (njem.), *förgät-migej* (švedski), *ne m'oubliez pas* (fran.), *nontiscordardime* (tal.), *nomeolvides* (španj.), *Wu Wang Cao* (kin.), *Wasurena gusa* (jap.)¹⁷⁵ neka su od mnogobrojnih naziva koji odražavaju ljudsku potrebu za odanošću i trajnošću. Time je simbolika cvijeta u prvom redu ona sjećanja, vjernosti, predanosti i ljubavne trajnosti koja se, kako Tine Germ tvrdi, javlja u Europi u tim okvirima tek u kasnom srednjem vijeku.¹⁷⁶

U Grčkoj je potočnica nosila ime *myosotis*, što znači »mišje uho« – referenca na oblik listova biljke.¹⁷⁷ Marina Heilmeyer upozorava da se u antičkom svijetu *myosotis* – koristila za liječenje upala oka, čireva, apscesa i ostalih upalnih stanja¹⁷⁸ pa se time njezina simbolika može vezivati i uz njezina ljekovita svojstva, dok se Tine Germ okreće europskom folkloru od srednjeg vijeka koji potočnicu stavlja u okvire čarobne biljke: »[...] koja dobrim i pravednim junacima pomaže u teškim kušnjama, otkriva tajne, otvara vrata u nepoznate svjetove ili im pomaže do skrivena blaga.«¹⁷⁹ Naime, potočnica donosi sreću onima koji su vjerni sebi i svojoj ljubavi. Germ se poziva na narodnu priču o junaku koji pomoću potočnice nalazi skriveno blago te tu priču vezuje uz prikaz Balthasara van der Asta – njegove *Mrtve prirode s košaricom cvijeća*¹⁸⁰ (1640./50.) gdje se cvjetići potočnice gotovo gube među bogatim cvjetovima ostalih biljaka u košarici. Priča opisuje mladića kojem djevojka daruje nezaboravak koji ga dovodi do skrivenog blaga u špilji. Kada je krenuo kupiti dragulje, odložio je cvjetić na hrpu dragocjenosti te ga zaboravio. Pri izlazu iz špilje začuo se nježan glas koji mu je govorio: »Ne zaboravi najdragocjenije!«. Međutim, mladić nije čuo upozorenje. Obogatio se i zaboravio na djevojku koja ga je čekala, ali nikada nije uspio pronaći sreću u ljubavi.¹⁸¹ Marina Heilmeyer tvrdi da je tihi krik potočnice iz špilje u stvari upozorenje da su božja ljubav i poniznost važniji od svih materijalnih bogatstava i samoljublja.¹⁸² To je poruka koja se očituje u bogatim baroknim aranžmanima cvijeća, koji

¹⁷² Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 66.

¹⁷³ »Trade, wealth, exploration (peonies are Asian)« Ellen Siegel, *nav. dj.*, 2011. str. 14.

¹⁷⁴ »[...] a precious depot of practically all the Chinese plants we cultivate.« Celia Fisher, *The Golden Age of Flowers*, 2011., str. 112.

¹⁷⁵ Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 104.

¹⁷⁶ Usp. isto.

¹⁷⁷ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 38.

¹⁷⁸ Isto, str. 38.

¹⁷⁹ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 76.

¹⁸⁰ Balthasar van der Ast, *Mrtva priroda s košaricom cvijeća*, 1640./50., ulje na platnu, Statens Konstmuseer, Stockholm

¹⁸¹ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 77.

¹⁸² Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 38.

odišu opulentnim žarom velikih cvjetova između kojih sramežljivo proviruje skroman i malen cvijet potočnice. Time se u XVII. stoljeću na mrtvim prirodama simbolizam potočnice koristi kao napomena da treba razmišljati o Bogu, svojoj poniznosti i smrtnosti, a u okviru kršćanske simbolike potočnica se uvrštava u Marijine cvjetove i označava iskupljenje.¹⁸³

4.7 Bekovina (lat. *Viburnum opulus*)

Bekovina ili *Guelder rose* (Guelderska ruža) je listopadni grm koji osim bogatog inventara ljekovitih svojstava ima i simbolička značenja. Ime Guelderska ruža označava porijeklo ove biljke koja je prvi put uzgojena u Nizozemskoj i ne spada u rod *Rosa*.

»Naziv Guelder odnosi se na grad Guelders na nizozemsko-njemačkoj granici, a pogrešno se vjerovalo da je ova biljka porijeklom iz tog nizozemskog grada. Tvrdilo se da je guelderska ruža prvo uzgojena u nizozemskoj pokrajini Gueldersland te da je odatle u XVI. stoljeću uvezena u Englesku kao 'guelderska ruža'.«¹⁸⁴

Iz Nizozemske se proširila na ostatak Europe, a u Ukrajini je čak i nacionalni cvijet. Već u XIV. stoljeću engleski pisac Chaucer spominje ljekovita svojstva ove biljke koja se na engleskom jeziku naziva i *Crampbark*, upućujući na svojstvo kore grma da djeluje u suzbijanju grčeva (eng. *cramp*).¹⁸⁵ Kora se koristila i za olakšanje poroda, suzbijanje astme, konvulzija, aritmije i drugih srčanih problema.

U sekularnom jeziku cvijeća bekovina predstavlja: »Starost. Zimu života. Dobre vijesti.«¹⁸⁶ kako tvrdi Powell, jer je po legendi cvijet nastao dok je duh mlade djevojke lutao po poljanama koje je voljela za života, ne želeći otići s ovog svijeta. U jednom joj se trenutku ukazao anđeo koji joj je dao priliku ostati u svijetu živih u obliku cvijeta. Ona je zamolila da je pretvori u bekovinu, koja je tada cvjetala samo zimi. Anđeo se začudio da mlada djevojka želi biti cvijet koji živi dok je sve ostalo oko njega »mrtvo« i u zimskom snu te ju nagovori da počne cvasti u kasno proljeće. Tako bekovina sada cvate u doba blagdana Silaska Svetog Duha, odnosno za blagdan Duhova,¹⁸⁷ čime se vezuje uz svoju kršćansku simboliku Svetog Duha i božanske misli i kontemplacije.¹⁸⁸ Cvijet bekovine često je zastupljen na nizozemskim i flamanskim mrtvim prirodama.

4.8 Tulipan (lat. *Tulipa*)

Iako je u europske vrtove doveden tek sredinom XVI. stoljeća, prikaze tulipana u europskoj umjetnosti susrećemo i prije. Leonardo da Vinci ih je prikazao kao dio *Navještenja*¹⁸⁹ iz 1473./75. godine, a Tine Germ naglašava da pojava tog cvijeta tako rano u europskom slikarstvu još uvijek predstavlja zagonetku. Tulipan je porijeklom iz Perzije gdje

¹⁸³ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 78.

¹⁸⁴ »The name Guelder comes from the town named Guelders on the Dutch/German border in the Netherlands from where this plant was incorrectly believed to have originated. Guelder-rose is said to have been first cultivated in the Dutch province of Gueldersland and is believed to have been introduced to England from there in the 16th Century as 'Guelders rose'.« Sue Eland, »*Viburnum opulus*«, *Plantlives.com*, [http://www.plantlives.com/docs/V/Viburnum_opulus.pdf].

¹⁸⁵ »Guelder Rose or Crampbark, for Health: History and Uses of Guelder Roses«, *Herbs-Treat and Taste* (blog), 24. listopada 2011., <http://herbs-treatandtaste.blogspot.com/2011/10/guelder-rose-or-crampbark-for-health.html>, [1. kolovoza 2013.].

¹⁸⁶ »Age. Winter of age. Good news.« Claire Powell, *nav. dj.*, 1977., str. 142.

¹⁸⁷ »The Meaning of Passion Flowers«, *Ezinearticles.com*, <http://ezinearticles.com/?The-Meaning-of-Passion-Flowers&id=5833920>, [1. kolovoza 2013.].

¹⁸⁸ »Symbols«, *englishmartyrsparish.org.uk*, <http://englishmartyrsparish.org.uk/mural-site/Symbols.html>, [3. kolovoza 2013.].

¹⁸⁹ Leonardo da Vinci, *Navještenje*, 1473./75., ulje na platnu i tempera, 98 x 2,17 m, Galerija Uffizi, Firenca..

je predstavljao cvijet ljubavi, a ljepota osoba često se uspoređivala s tulipanima.¹⁹⁰ Trgovci iz Perzije ga dovode u Tursku, gdje zadržava sličnu simboliku i postaje omiljen cvijet sultanskog dvora. Čak postaje heraldički cvijet sultana, a u Carigradu se svake godine održava praznik tulipana. Tada su se predstavljale nove vrste i održavala natjecanja pjesništva, gdje su se opjevali baš ti cvjetovi.¹⁹¹ Godine 1554. austrijski izaslanik na sultanovom dvoru Giselin von Busbeck šalje nekoliko lukovica u Beč i tako donosi tulipan s turskog dvora u europske vrtove.¹⁹² Von Busbeck je perzijsko ime tulipana *lalé* zabunom zamijenio riječju *tülbind*, koja označava turski turban i kojom se u poredbama govorilo o tulipanima. *Tülbind* na njemačkom postaje *tulpe* i ta se riječ s manjim varijacijama širi na ostale europske jezike.¹⁹³ Marina Heilmeyer spominje da su trgovci i znanstvenici uvozili lukovice tulipana u Nizozemsku nakon 1593. godine.¹⁹⁴ Tulipan je uskoro postao proizvod vredniji od zlata (tulipomanija), pa su se lukovice znale trampiti za čitave kuće ili brodove. Cijene tulipana dostizale su astronomske sume pa su tulipani postali simbol raskoši i bogatstva te ih slika i sam Rembrandt koji ih 1634. godine koristi u svom prikazu Saskije kao Flore.¹⁹⁵ Kada se 1637. godine dogodio krah tržišta lukovica tulipana, mnogi su spekulanti bankrotirali te se od tada simbolika tulipana proteže na ideju *vanitasa*.¹⁹⁶ Od tada se često prikazuje uz lubanje, pješčane satove ili ugašene svijeće označavajući prolaznost života.

U kršćansku ikonografiju tulipan ulazi kao simbol Božje ljubavi.¹⁹⁷ Kršćanstvo zadržava perzijsku simboliku tulipana kao cvijeta koji se otvara prema suncu svakog dana, pogleda uzdignutog prema izvoru topline i svjetla – što se u Perziji prevodi u ljubav koja grije zaljubljene – dok kršćanstvo tjelesnu ljubav pretvara u duhovnu hranu za dušu. Također se uključuje u Marijansku ikonografiju, budući da se Djevica štuje kao posrednica pri traženju Božje milosti. Čest je motiv i pri ukrašavanju liturgijske opreme i odjeće. I Marina Heilmeyer i Tine Germ se slažu da je tulipan, bez obzira na religiozno značenje, više vezan uz svjetovnu nego uz religioznu simboliku.¹⁹⁸

Prema Celiji Fisher, najskuplji tulipan svih vremena bio je tulipan zvan Semper Augustus, šarena vrsta s crvenim prugama na bijeloj podlozi.¹⁹⁹ Čini se vjerojatno da je upravo taj tulipan prikazan i na ovoj slici, čime možemo naglasiti činjenicu da Bosschaert ne samo da prikazuje egzotične biljne vrste već i one koje su iznimno skupocjene.

4.9 Mak (lat. *Papaver somniferum*)

Mak je cvijet obilježen dihotomijom značenja. Razapet između života i smrti, oprečni simbolizam maka proteže se još od vremena starog Egipta. Zaljubljeni su jedno drugom darivali buketiće rascvalog maka ili dekorativnih osušenih glavica cvijeta, a istovremeno se mak uvrštavao u tradicionalne grobne dodatke te se posebice stavljao u lijesove mladih djevojaka.²⁰⁰ U drevnoj Grčkoj se oprečnost nastavlja jer je, s jedne strane, mak bio simbol obilja, s obzirom da u jednoj makovoj glavici dozori obilje sjemenki te raste među žitom, a s druge je imao narkotična svojstva te se kombinacija maka i divljeg peršina ondje koristila za

¹⁹⁰ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 105.

¹⁹¹ Isto, str. 107.

¹⁹² Isto.

¹⁹³ Isto.

¹⁹⁴ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 86.

¹⁹⁵ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 107.

¹⁹⁶ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 86.

¹⁹⁷ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 109.

¹⁹⁸ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 109. i Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 86.

¹⁹⁹ Usp. Celia Fisher, *Flowers of the Renaissance*, 2011., str. 79.

²⁰⁰ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 94.

izvršavanje smrtno kazne.²⁰¹ Taj bi pripravak osuđenika prvo uspavao, a zatim i ubio. Mak je bio simbol božice plodnosti Demetre te se baš zbog svojih narkotičkih svojstava koristio u obredima Eleuzinskih misterija posvećenih toj božici. Sudionici tih obreda su pomoću opijata: »[...] doživjeli božansko pročišćenje kroz prividnu smrt i buđenje u novi život.«²⁰² Također je bio atribut Hipnosa, boga spavanja i njegova sina Morfeja, boga snova, a djelovao je i kao cvijet ljubavi i time bio posvećen Afroditi. Zbog svoje je krhkosti cvijet maka označavao prolaznu ljubav, a na koncu je i pomogao Afroditi da zaboravi Adonisa.²⁰³

U kršćanskoj ikonografiji srednjeg vijeka mak zadržava antičku tradiciju svojih narkotičnih svojstava te se time javlja kao: »[...] atribut Neznanja (*Ignorantia*) i Ludosti (*Stultitia*), jer se prekomjeren san povezivao s ta dva grijeha.«²⁰⁴ Međutim, kasnija kršćanska ikonografija maku dodjeljuje veliku važnost pa tako: »Može predstavljati Krista i njegovu muku, jer boja makova cvijeta podsjeća na svježe prolivenu krv.«, a predstavlja i Kristovu krv u motivu euharistije, jer raste unutar žitnih polja pa se klasje gleda kao simbol Kristova tijela, a mak njegove krvi te zajedno predstavljaju misterij euhristije.²⁰⁵ Marina Heilmeyer spominje da je dvojna simbolika maka – ona života i ona smrti – u XVII. stoljeću bila izuzetno privlačna slikarima cvjetnih mrtvih priroda i njihovim naručiteljima.²⁰⁶ Naime, tom dvojnošću mak u XVII. stoljeću simbolizira prolaznost života i potiče promatrača da promisli o svom postojanju, da živi pravedan život i da ne dopusti da ga zavede prolazna ljepota makovog cvijeta jer nakon što laticice opadnu one otkrivaju glavu koja u sebi nosi opijat koji simbolizira vječni san – smrt.²⁰⁷ Međutim, *vanitas* simbolika se može spajati s religioznom porukom pronalaska spasenja ili pravednosti u životu, ako buket zastupa cvjetne ili voćne attribute vezane uz etabliranu crkvenu ikonografiju.

Mak na ovom prikazu najbolje opisuje Celia Fisher kada kaže: »Kako je do XVII. stoljeća novo sjemenje dopremeno iz njegove domovine Turske, u europske vrtove i slike mrtve prirode uvode se novi, prekrasni kultivari maka.«²⁰⁸ *Papaver somniferum*, koji je mogući kultivar prikazan na Bosschaertovoj slici i kojeg možemo vidjeti na botaničkim crtežima Basilusa Baslera iz 1613. godine unutar *Hortusa Eystettensis*, spada u: »Spektar makova raznih boja s dvostrukim i nazubljenim laticama [...]«²⁰⁹ te je očiti primjer kultura koji svojom egzotičnom pojavom krase bukete mrtvih priroda i ukazuju na strano podrijetlo i bogatstvo, budući da Baslerov prikaz opisuje vrstu koja se uzgajala u vrtovima Princa-biskupa od Eichstättu.

4.10 Kerija (lat. *Kerria japonica*)

Ova je biljka porijeklom iz Kine i Japana, gdje je česta u planinskim područjima te cvate u travnju i svibnju.²¹⁰ Baš zbog vremena u kojem cvate nosi i ime »Uskrsna ruža«.²¹¹ Ona doista i spada u porodicu ruža te se često također naziva i »Japanskom ružom«.²¹²

²⁰¹ Isto, str. 95.

²⁰² Isto, str. 94.

²⁰³ Isto, str. 94-95.

²⁰⁴ Isto, str. 96.

²⁰⁵ Isto.

²⁰⁶ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 70.

²⁰⁷ Isto.

²⁰⁸ »By the seventeenth century, as a result of new seeds arriving from their heartlands in Turkey, very beautiful cultivars were being introduced into European gardens and still-life paintings.« Celia Fisher, *The Golden Age of Flowers*, 2011., str. 113.

²⁰⁹ »A colorful range of poppies with double and serrated petals...« Celia Fisher, *The Golden Age of Flowers*, 2011., str. 113.

²¹⁰ Jisaburo Ohwi, *Flora of Japan*, Smithsonian Institution, Washington D.C., 1965., str. 522.

Ovaj je cvijet još jedan primjer značaja koji je trgovina imala za Nizozemsku – ne samo u gospodarskom smislu, već i za nizozemsku umjetnost te koliko su na prvi pogled različiti sektori kulture neke nacije u biti potpuno povezani. Frederick G. Meyer i Egbert H. Walker u predgovoru knjige *Flora in Japan* naglašavaju kako su zapadnjaci prvo upoznali floru Japana kroz djelovanje Nizozemske Istočnoindijske kompanije, koja je do 1859. godine imala monopol nad ulaskom brodova u Japan.²¹³ Ohwi skreće pozornost na činjenicu da je mnoge vrste autohtone u Japanu opisao Carel Linnaeus u svom djelu *Species Plantarum* 1753. godine, a sve ih je preuzeo iz *Amoenitatum Exoticarum* iz 1712. godine, koju je sastavio Engelbert Kaempfer (1651. -1716.). Kaempfer je bio njemački naturalist koji je živio u Japanu između 1690. i 1692. godine kao medicinski oficir za Nizozemsku Istočnoindijsku kompaniju.²¹⁴ Nakon njega, mnogi su botaničari kroz tu najveću trgovačku kompaniju sakupljali podatke o biljkama iz Japana. Najpoznatije djelo izraslo iz tog istraživanja je ono Carla P. Thunberga (1743. – 1828.), švedskog naturalista i doktora medicine, koji je bio sljedbenik Linnaeusa. Kao medicinski oficir za Nizozemsku Istočnoindijsku kompaniju popisao je oko 1.000 vrsta te objavio *Flora Japonica* 1784. godine, koja je i danas osnova taksonomije bilja u Japanu.²¹⁵ *Kerria* je bila poznata već krajem XVII. stoljeća ali samo putem botaničkih knjiga (primjerice Kaempferovog popisa) i predložaka, a u Europu je stigla tek u XIX. stoljeću kada ju u Englesku donio William Kerr, kraljevski vrtlar i lovac na biljke, po kome je naposljetku i imenovana. Iako su umjetnici često znali slikati svoje bukete prema botaničkim predlošcima, ostaje fascinantno da je ova biljka postala dio Bosschaertove mrtve prirode nedugo nakon Kaempferova opisa. Time možemo zaključiti da se fascinacija egzotičnošću i kineskom i japanskom kulturom u doba Bosschaerta dodatno odražava na buketima cvijeća koje je slikao, u tolikoj mjeri da je umjetnik slikao s predloška kako bi ovu novu vrstu uključio u svoju kreaciju.

Biljka	Sekularna simbolika	Sakralna simbolika
Slak (lat. <i>Ipomoea tricolor</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • prolaznost života ili ljubavi • svjetlo istine • ljubav • rujan • naklonost i koketiranje • bakanalije • izravna komunikacija s Bogom (halucinogena svojstva) • moralnost 	<ul style="list-style-type: none"> • Uskrsnuće i novi život (viktorijanska kultura) • poniznost

²¹¹ »*Kerria japonica* 'Pleniflora'«, *Missouri Botanical Garden*, <http://www.missouribotanicalgarden.org/gardens-gardening/your-garden/plant-finder/plant-details/kc/c255/kerria-japonica-pleniflora.aspx>. [7. kolovoza 2013.]

²¹² Isto. [7. kolovoza 2013.]

²¹³ »The flora of Japan first became known to Westerners through the agency of the Dutch East India Company, established in Nagasaki in 1609.« Jisaburo Ohwi, *nav. dj.*, 1965., str. 15.

²¹⁴ Jisaburo Ohwi, *nav. dj.*, 1965., str. 6.

²¹⁵ Isto, str. 6.

Biljka	Sekularna simbolika	Sakralna simbolika
Ruža (lat. <i>Rosa</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • putenost • ljubav • ženstvenost • zabranjena ljubav • prostitucija • dekadencija • bogatstvo 	<ul style="list-style-type: none"> • duhovna ljubav • rajska ljepota • vječni život • Božja ljubav i milost • stalna vjera • mučenička smrt • ljubav i bol Djevice Marije • čistoća • bezgrešnost
Jasmin (lat. <i>Jasminum</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • dvolični simbolizam • senzualnost • sreća u braku 	<ul style="list-style-type: none"> • Nebeska nada i rajska sreća • kruna anđela, svetaca i Djevice • atribut Krista • Nebesko kraljevstvo • Djevica Marija
Kadifca (lat. <i>Tagetes patula</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • ljekovita svojstva • cvijet ljubavi • smrt • novi svijet 	<ul style="list-style-type: none"> • Djevica Marija • jednostavan obiteljski život Djevice Marije • žalost Djevice Marije zbog smrti sina
Božur (lat. <i>Peonia</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • ljekovita i magična svojstva • bogatstvo • istraživanje • trgovina 	<ul style="list-style-type: none"> • Krist iscjelitelj • Djevica Marija kao »ruža bez trnja« • vječna Božja ljubav
Potočnica (lat. <i>Myosotis palustris</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • »ne zaboravi me« • sjećanje, vjernost, predanost i ljubavna trajnost • ljekovita svojstva • u folkloru ona je čarobna biljka koja otkriva tajne 	<ul style="list-style-type: none"> • upozorenje da su Božja ljubav i poniznost važniji od materijalnih stvari i samoljublja • iskupljenje
Bekovina (lat. <i>Viburnum opulus</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • ljekovita svojstva • starost, zima i dobre vijesti 	<ul style="list-style-type: none"> • Duh Sveti • božanske misli • kontemplacija
Tulipan (lat. <i>Tulipa</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • cvijet ljubavi (Perzija i Turska) • raskoš i bogatstvo • prolaznost života (čest cvijet na <i>vanitas</i> prikazima) 	<ul style="list-style-type: none"> • Božja ljubav • Djevica Marija

Biljka	Sekularna simbolika	Sakralna simbolika
Mak (lat. <i>Papaver somniferum</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • život i smrt • obilje (Demetra) • san (Hipnos i Morfej) • ljubav (Afrodita) – prolazna ljubav • prolaznost života (od XVII. st.) • potiče promišljanje o svom postojanju 	<ul style="list-style-type: none"> • neznanje i ludost (rani srednji vijek) • Krist i njegova muka (kasni srednji vijek) • simbol Kristova tijela u motivu euharistije
Kerija (lat. <i>Kerria japonica</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • egzotična biljka iz Kine i Japana 	<ul style="list-style-type: none"> • Uskrs (Uskrsnja ruža)

Tablica 1: Popis cvijeća i njegova simbolika, J.B. Bosschaert: *Vaza s cvijećem I*.

Analiza cvjetne simbolike na Bosschaertovoj mrtvoj prirodi ukazuje da svaki cvijet nosi i religioznu simboliku, koja je vjerojatno bila poznata namijenjenim gledateljima. Odabrani cvjetovi simboliziraju Djevicu Mariju, Krista ili Božju ljubav i milost ili se odnose na određene blagdane koji evociraju duhovna razmatranja života. Slak predstavlja Uskrsnuće, a kerija Uskrs. Ruža, jasmin, kadifca, božur, mak i tulipan predstavljaju Djevicu Mariju, Krista, Božju ljubav i Nebesko Kraljevstvo. Potočnica predstavlja upozorenje da je Božja ljubav najvažnija dok bekovina predstavlja Duh sveti i blagdan Duhovi, čime se aludira na okretanje božanskim mislima i razmatranje duhovnih vrijednosti u životu. S druge strane, ne smijemo zaboraviti da su cvjetne mrtve prirode često smatrane *vanitas* prikazima koji aludiraju na prolaznost vremena i života već samom odlikom cvijeća da ono vene, odnosno da ljepota ubrzo prolazi pred našim očima noseći upozorenje i upute o načinu življenja.

Ideju da se ovdje radi o prikazu *vanitas* učvršćuje upravo činjenica da su cvjetovi koji su prikazani većinom uzgojeni u vrtovima i kultivari — poput duplih božura, makova ili karanfila. To su biljke koje naznačuju trgovinu i bogatstvo te se kroz njihovu zastupljenost u buketu može iščitati moć trgovine i pomorstva koje je Nizozemska imala, budući da mnoge vrste dolaze iz svih krajeva svijeta — od Japana i Kine (*Kerria japonica*) do Južne Amerike i Meksika (*Ipomoea tricolor*) ili Amerike (*Tagetes patula*). Zastupljene su skupocjene vrste tulipana (već je spomenuto da je prugasti tulipan, *Semper Augustus* bio jedna od najcjenjenijih vrsta te biljke) te nove vrste ruža koje su donesene s Istoka kako bi obogatile mogućnosti križanja europskih vrsta koje stoje uz nove kultivare maka. Uz sve te egzotične, skupocjene i luksuzne cvjetove prikazuje se i obična potočnica. Lako viđena u mračnim i vlažnim kutovima svakog vrta, ovaj ponizni cvjetak izviruje između raskošnih cvjetova kako bi upozorio da se ne zaborave prave vrijednosti, kao na već spomenutoj slici Balthasara van der Asta, odnosno da su »[...] božja ljubav i poniznost važnije od svih materijalnih bogatstava i samoljublja.«²¹⁶ Sam je Samuel van Hoogstraten slikarsku umjetnost usporedio s cvijetom, govoreći: »[Slika] je oduvijek bila, i još uvijek jest, cvijet svih Umjetnosti: iz tog razloga naši pjesnici smatraju da potiče od Narcisa, koji je bio pretvoren u cvijet.«²¹⁷ Van Hoogstraten se referirao na ideju da je slikarska umjetnost po svojoj prirodi odraz vanjštine te da je poput Narcisa tašta. Van Hoogstraten je poimao slikarstvo kao izravan odraz stvarnosti, a na samu

²¹⁶ »[...] that God's love and humility should be placed higher than all worldly goods and vain love of oneself.« Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006. str. 38.

²¹⁷ »[Painting] was of old, and still is, the flower of all Arts: For this reason, our Poets deem it to have originated with Narcissus, who was changed into a flower.« Thijs Weststeijn, *nav. dj.*, 2008., str. 287.

vidljivu stvarnost se u XVII. stoljeću gledalo kao na nestvaran prikaz, odnosno nešto jednako prolazno kao i cvijet. Naime: »Ovaj dualizam je u velikoj mjeri odjek shvaćanja *vanitasa* u XVII. stoljeću, koje naglašava ključnu dvojnost vidljivog svijeta: kao što slike potiču na pitanje o tome što je prava stvarnost, tako isto se i život u konačnici poziva samo na smrt.«²¹⁸

Dakle, u teoriji slikarstva u XVII. stoljeću odražava se i način na koji se gledalo cvijeće, samo po sebi označavajući prolaznost života, ali i pojam *vanitasa* koji se protezao na više sfera sagledavanja postojanja – od ljudske proizvodnje umjetnosti do poimanja stvarnosti. S obzirom da su u XVII. stoljeću na stvarnost gledali kao na privid, prava stvarnost — ona unutarnja, stvarnost duše – prebacila se na nagrade koje čekaju po smrti, kada nastupa prava stvarnost. Time su i same slike cvjetne prirode, koje u sebi nose ideju prolaznosti, a i poruke religiozne kontemplacije pravih vrijednosti, savršena tema *vanitasa*. Također možemo primijetiti i da su vrste poput tulipana, koje odražavaju bogatstvo, često zastupljene u *vanitas* prikazima i odražavaju pojam prolaznosti vremena i upozoravaju na opasnosti luksuza, podsjećajući na veliki krah burze tulipana iz 1637. godine. Novi kultivar maka gledatelja podsjeća na novitete i bogatstvo potrebno da bi se oni našli u njegovom vrtu, dok istovremeno označava prolaznost vremena. Čak i slak, koji kao *Ipomoea tricolor* može ukazati na svoje egzotično porijeklo, predstavlja prolaznost vremena i ukazuje na poniznost u religijskom smislu. Religiozna simbolika cvjetova kao da slijedi ideju *vanitasa* i sakriva se ispod površine; ispod ljepote cvjetova ona progovara o pravim vrijednostima kojima se promatrač treba okrenuti. Time se ideja *vanitas* prikaza upotpunjuje samom slojevitošću simbola. Naime, baš kako je gledatelj upozoren da ne gleda na stvari čisto površinski te da ne dopusti da ga zavede prolazna ljepota cvjetova, on može sagledati poruku koja se nalazi ispod površine cvjetova. Kao što kaže Weststeijn:

»Stoga, literatura o umjetnosti ponavlja iste komplementarne ideje glede slikanja i vidljivog svijeta, kao mnogi *vanitas* prikazi mrtve prirode i autoportreti koji aludiraju na prirodu slikanja kao ogledala. Taština slike treba podsjetiti promatrača na taštinu osjeta i općenito onog što je vidljivo te se smatra pomagalom za usredotočenje uma putem ovog *via negativa* o životu nakon života. Kao što ćemo vidjeti, ovaj koncept *vanitasa* je ključan za pozitivnu religijsku funkciju koju Van Hoogstraten dodjeljuje slikarstvu.«²¹⁹

Time i sam čin slikanja *vanitas* prikaza odražava prolaznost života i nestvarnost postojanja, koje se previše okreće materijalnom, a premalo duhovnom. Prikazano cvijeće nije bilje s livade (izuzev potočnice) već skupocjeni ili rijetki kultivari poput tulipana *Semper Augustus*, maka s nazubljenim rubovima, slaka *Ipomoea tricolor* ili novitete poput kerije koja postaje poznata preko popisa biljaka u Europi tek krajem XVII. stoljeća. Zastupljeno cvijeće je također »uvozno« odnosno, potječe iz egzotičnih i tek novo istraženih krajeva; poput kerije koja dolazi iz Japana i Kine, slaka iz tropske Amerike i kadifce iz Amerike, ruže i jasmina s Istoka (s time da je kultivar *Rosa centifolia* uzgojen u Nizozemskoj i Francuskoj, a *Rosa foetida* uvezena iz Turske kako bi se u Europi stvorili žuti kultivari.), novi kultivari maka potječu iz Turske, tulipani iz Perzije i Turske, a božur iz Azije. Dakle predstavljeno bilje evocira ideje o dalekim zemljama, egzotici i botaničkim inovacijama budući da su uzgajanje

²¹⁸ »This dualism largely echoes the seventeenth-century notion of *vanitas* that emphasizes the essential ambiguity of the visible world: as images do no more than provoke the question as to what true reality is, just so does life ultimately refer only to death.« Isto, str. 294.

²¹⁹ »Thus, the literature of art repeats the same complementary ideas concerning painting and the visible world as the many *vanitas* still lifes and self-portraits that allude to the mirror-like nature of painting. The vanity of painting is expected to remind the viewer of the vanity of the senses and of the visible in general, and it is seen as an aid to focus his mind, through this *via negativa*, on the afterlife. As we shall see, this *vanitas* concept is essential to the positive religious function that Van Hoogstraten ascribes to painting.« Isto, str. 295.

novih vrsta i trgovina novim kultivarima bili unosan posao. Popisivanje i razmatranje istih je pak bilo od velikog znanstvenog značaja.

Ovaj raskošan buket može se interpretirati i kao alegorija mirisa, s obzirom da zamaman i realističan izgled rascvjetanog, egzotičnog i skupog bilja može evocirati ideju ugodnog mirisa. Na koncu ostaje mogućnost da je ovaj buket naslikan isključivo radi dekorativnog izgleda, te se egzotični i skupocjeni cvjetovi nalaze u ulozi estetski primamljivih predmeta koji svojom ljepotom ukrašavaju mjesto koje zauzimaju na zidu, zamjenjujući stvarne bukete u dekoraciji interijera. Sjetimo li se riječi Eddya de Jongha, prikazi mrtvih priroda su mogli imati nekoliko funkcija te shodno tome moramo uzeti u obzir da je dekorativna uloga također sadržavala *vanitas* poruku, religioznu notu, alegoriju mirisa ili označavala zanimanje za botaniku.

5. JEAN BAPTISTE BOSSCHAERT: *VAZA S CVIJEĆEM II*



Slika 3. Jean Baptist Bosschaert, *Vaza s cvijećem II.*, ulje na platnu, 59,5 x 48,5 cm, inv. br. SG-587.

Bosschaertova mrtva priroda *Vaza s cvijećem II.*²²⁰ prikazuje iluzionirani unutarnji prostor koji je naznačen bazom na kojoj stoji vaza s cvjetnim buketom. Pozadina je neutralna, bez ikakvih dodataka te je naglasak, dodatno pojačan osvjetljenjem, stavljen na cvijeće. Svjetlo pada na buket sprijeda, čime se naglašavaju određeni detalji, poput mramorne konstrukcije vaze ili jačine boja latica cvjetova. Međutim, takvim se osvjetljenjem pozadina naznačuje samo kroz sjenke – što je karakteristično za Bosschaerta – te se određene biljke stapaju s tamom, ali tako da gledatelju još uvijek odaju svoj identitet. Iako tehnika slikanja samo pridonosi raskoši cvjetnog prikaza, ona također i otežava potpuno sigurnu identifikaciju određenog cvijeća pa se ona ili zadržava na vrsti ili potpuno izostaje.²²¹

Slijedi popis cvijeća koje se moglo razaznati i identificirati:

1. Krabuljača (lat. *Mimulus guttatus*)
2. Jasmin (lat. *Jasminum*)
3. Slak (lat. *Ipomoea tricolor*)
4. Božur (lat. *Paeonia*)
5. Mirisna grahorica (lat. *Lathyrus odoratus*)
6. Karanfil (lat. *Dianthus caryophyllus*)
7. Ruža (lat. *Rosa*)
8. Šipak (lat. *Rosa canina*)
9. Kantarion (lat. *Hypericum hidcote*)
10. Pustikara (lat. *Digitalis purpurea*)
11. Potočnica (lat. *Myosotis palustris*)
12. Zimzelen (lat. *Vinca major*)
13. Sunovrat (lat. *Narcissus*)

5.1 Krabuljača (lat. *Mimulus guttatus*)

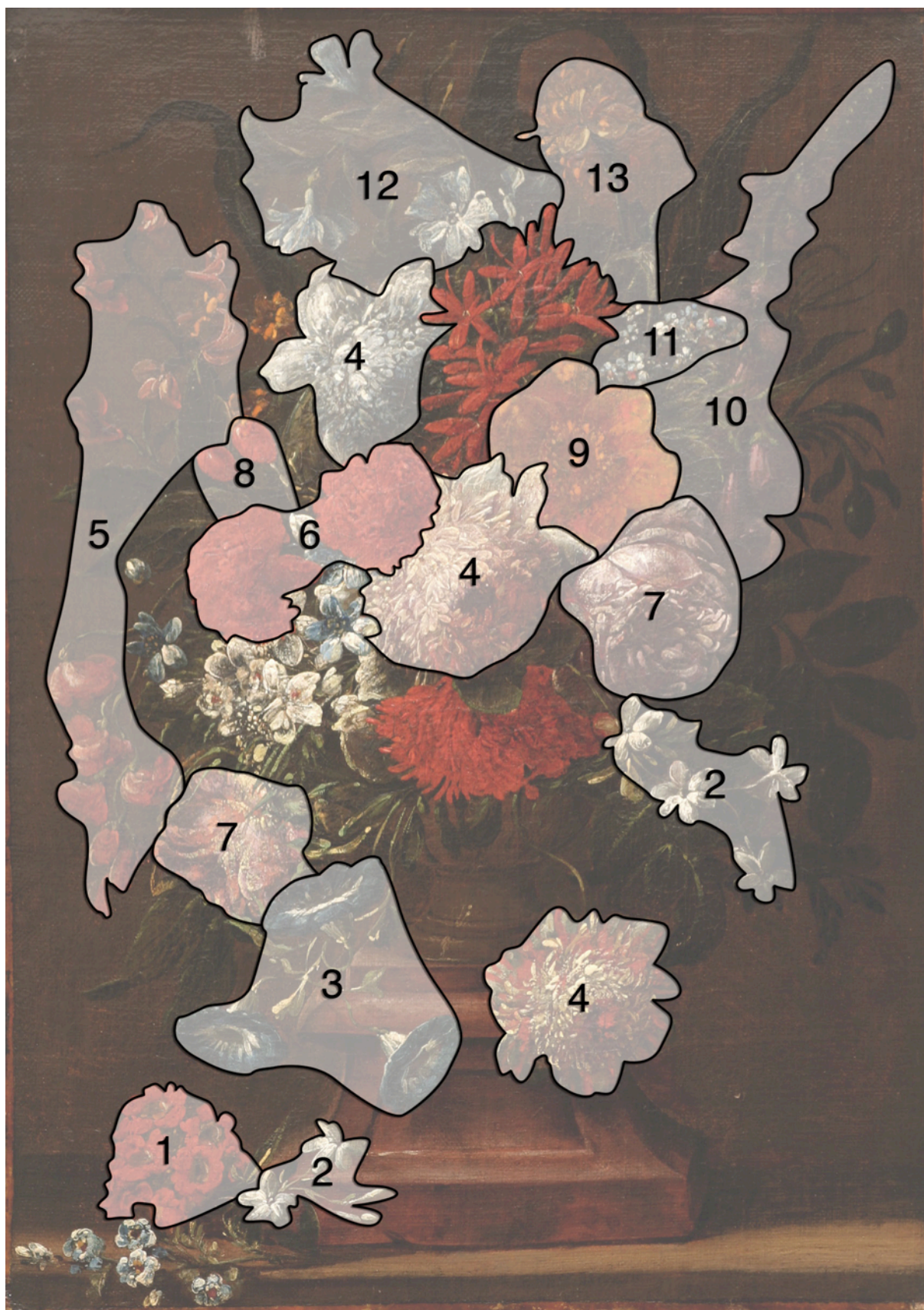
Ova je biljka endemična za područje Sjeverne Amerike i Meksika, a kako navodi David Rogers, prvi je put opisuje Carl Linnaeus koji joj i dodjeljuje ime:

»Rod *Mimulus* prvi put dobiva ime i opisuje ga Linnaeus (Carl von Linne, 1707-1778), u prvom izdanju svoje knjige *Species Plantarum* (1753), a ime je dodjeljeno temeljem sličnosti cvijeću vrste *Mimulus ringens*, koje je autohtona vrsta istočnog dijela Sjeverne Amerike.«²²²

²²⁰ Jean Baptiste Bosschaert, *Vaza s cvijećem II.*, ulje na platnu, 54 x 39 cm, inv. br. SG-587.

²²¹ Pri opisu simbolike prisutnih cvjetova uzeto je u obzir da će se biljke već obrađene na prethodnoj Bosschaertovoj slici ponavljati te se širi opis primijenio samo na biljkama koje se po prvi put pojavljuju, a potpuni popis ovdje nađenih cvjetova, uz kratki opis simboličkih značenja, nalazi se u tablici 2.

²²² »The genus *Mimulus* was first named and described by Linnaeus (Carl von Linne, 1707. – 1778.), in the first edition of his *Species Plantarum* (1753), and the name was based on the appearance of the flowers of the type species, *Mimulus ringens*, which is native to eastern North America.« David Rogers, *MIMULUS CARDINALIS Douglas ex Benth (SCARLET MONKEY FLOWER), AND WHERE IN THE CALIFORNIA COAST RANGES DID DAVID DOUGLAS FIND THE CLOSELY RELATED MIMULUS LEWISII Pursh?*, http://www.ventanawild.org/news/fall10/pdf/mimulus_cardinalis.pdf, str. 28.



Slika 4. Dijagram identificiranog cvijeća na slici *Vaza s cvijećem II.* Jeana Baptiste'a Bosschaerta

To su ime engleski botaničari krivo interpretirali misleći da je *mimulus* grčka riječ za majmuna pa je dobila ime *monkey flower* (eng. majmunji cvijet). Pravilan prijevod daje Rogers koji kaže:

»Linnaeus je definirao *Mimulus* kao "*Mimus personatus*" – *Mimus* je latinska riječ za pantomimičara, dok je *personatus* latinska riječ za masku. S obzirom da je *ringens* latinska riječ koja znači zijevati, Linnaeus je smatrao da cvjetovi *Mimulus ringens* nalikuju pantomimičaru otvorenih usta.«²²³

- Vanja Stamenković smatra da je riječ o *mimulusu*, međutim problematična ostaje činjenica da se ta biljka prvi put pojavljuje u literaturi botanike tek nakon smrti J. B. Bosschaerta. Ne možemo isključiti da su postojali primjerci koji tada još nisu bili kategorizirani, te da su možda bili poznati Bosschaertu. Naravno, moguće je i da prikazana biljka nije *mimulus* pa je stoga teško donositi konkretne zaključke radi nedostatka više informacija. Iako neću uvrstiti *mimulus* u ikonografsku analizu slike budući da ima previše nesigurnosti vezanih uz tu biljku u ovom kontekstu, uključujem ju u preliminarni opis simbolike kao opasku: jednu mogućnost koja će možda otvoriti daljnja istraživanja ove slike ili samo diskurs o mogućnostima i ograničenjima botaničkih pregleda mrtvih priroda s cvijećem.

5.2 Pustikara (lat. *Digitalis purpurea*)

Digitalis ili pustikara ima negativna i pozitivna značenja. Zbog iznimno otrovnih supstanci može prouzročiti smrt ako se samo popije voda iz vaze u kojoj se nalazi, ali je u isto vrijeme ljekovita te se u umjerenim i kontroliranim dozama koristi za liječenje srčanih problema.²²⁴

U srednjem se vijeku sadila u Marijine vrtove te je time postala Marijanski cvijet i preuzela značenje *Our Lady's gloves* (eng. rukavice naše Gospe) zbog zvonastog oblika svojih cvjetova.²²⁵ Prema jednom izvoru, pustikara je u grčkoj mitologiji vezana uz mit o Heri, koja je naučila zanat primalje od božice Flore te je za nauka saznala kako samu sebe može oploditi koristeći samo ono što joj daje zemlja. Flora je uzela cvjetak (oblikom sličan naprstku) s biljke *digitalis*, navukla ga na prst i taknula Heru o prsa i trbuh nakon čega je božica ostala trudna i rodila boga Marsa.²²⁶

U sekularnom jeziku cvijeća pustikara se vezuje uz ideju neiskrenosti²²⁷ dok drugi vjeruju da znači mladost.²²⁸ Pustikara se po Europi proširila s Kanarskih otoka pa tako Celia Fisher opisuje kako je: »vojvotkinja od Beauforta 1698. godine primila prvo sjemenje biljke *Digitalis canariensis* s Kanarskih otoka, vjerojatno od Commelina iz Amsterdama [...].«²²⁹

Commelin se već spominje u radu kao važan i istaknut botaničar koji je uvodio nove biljne vrste u nizozemsku kulturu sa svih strana svijeta. Time i pustikaru možemo svrstati pod

²²³ »Linnaeus defined *Mimulus* as "*Mimus personatus*;" *Mimus* is a Latin word for a mimic actor, and *personatus* is Latin word for a mask. As *ringens* is a Latin word for gaping, Linnaeus thought that the flowers of *Mimulus ringens* resembled gaping masked mimics.« David Rogers, *nav. dj.*, 2010., str. 28.

²²⁴ »Foxglove Flowers Meanings«, *Living Arts Originals*, 14. rujna 2010., <http://livingartsoriginals.com/flower-foxglove.html>, [2. kolovoza 2013.].

²²⁵ »Mary Gardens«, *Fish eaters*, <http://www.fisheaters.com/marygardens.html>, [2. kolovoza 2013.].

²²⁶ »Foxglove Flowers - Pictures and Meanings«, *Flower info.org*, <http://flowerinfo.org/foxglove-flowers>, [2. kolovoza 2013.].

²²⁷ James D. McCabe, *nav. dj.*, 2003., str. 25.

²²⁸ »Foxglove Flowers - Pictures and Meanings«, *Flower info.org*, <http://flowerinfo.org/foxglove-flowers>, [2. kolovoza 2013.].

²²⁹ »Dutchess of Beaufort first received seeds of *Digitalis canariensis* from the Canary Islands in 1698, possibly via Commelin in Amsterdam [...].« Celia Fisher, *The Golden Age of Flowers*, 2011., str. 66.

jednu od biljaka koje odaju kozmopolitski karakter Nizozemske i zaključiti da to nije bila biljka koju je svatko mogao posjedovati u doba kada ju Bosschaert uvrštava u svoj buket.

5.3 Zimzelen (lat. *Vinca major*)

Vinca ili zimzelen je također biljka ljekovitih svojstava, a u legendama se taj cvijet često povezuje uz moći tjeranja zlih duhova.²³⁰ U katoličkoj ikonografiji se ovaj cvijet uvrštava u Marijine vrtove te zbog svijetlo plavih cvjetova zvjezdastog oblika predstavlja Djevicu Mariju kao »Zvijezdu mora« (lat. *Stella Maris*).²³¹ U okviru iste tradicije naziva se i »djevičanskim cvijetom«, a plava boja cvjetova se uvrštava u dodatnu simboliku Djevice jer je plava jedna od njezinih boja.²³² Claire Powell skreće pozornost na simboliku zimzelena koja uključuje njegovu ulogu u ranom proljeću, kada se – nakon ljubičica, tratinčica i maslačaka – pojavljuje zajedno s anemonama i prekriva šumsko tlo svojim plavim cvjetovima.²³³ U takvoj ulozi on ima simboliku sličnu potočnici – označava »zadovoljstva sjećanja«²³⁴ ako su cvjetovi plave boje. Zimzelen također ima svojstvo biljaka penjačica te se u renesansi koristi kao simbol stalnosti i pouzdanosti, čime se veže uz ideju osoba povezanih brakom, ljubavlju ili dužnošću, a i mogući su izvor praznovjerja da mladenke trebaju na dan vjenčanja nositi nešto plavo za sreću.²³⁵

5.4 Mirisna grahorica (lat. *Lathyrus odoratus*)

Lathyrus odoratus ili mirisna grahorica prema Elizabeth Haig nema izraženo mjesto u kršćanskoj ikonografiji, no navodi da postoje religijski prikazi koji sadrže mirisnu grahoricu – i cvijet i mahunu.²³⁶ Temeljem toga ona zaključuje da simbolika mirisne grahorice mora biti znakovita te navodi legendu o *erbiliji*, vrsti grahorice koja je iznikla nakon koraka svetog Kolumbana te koja još uvijek cvjeta na toskanskim planinama. Haig također iznosi mogućnost da simbolizam mirisne grahorice leži u sposobnosti te biljke da istovremeno cvate i donosi plod, poput palme ili naranče, te se smatra atributima Bogorodice.²³⁷ Celia Fisher opisuje povijest dolaska ove biljke u Nizozemsku govoreći: »Među egzotičnostima u Commelinovu amsterdamskom vrtu jedna je došla sa Sicilije: divlji *lathyrus* koji je ostao nepoznat ostatku Europe sve dok ga otac Cupani nije opisao u *Hortus Catholicus* 1697. godine.«²³⁸ Naime, Celia Fisher navodi da su sjemenke ove grahorice stigle u ruke Commelina u Amsterdam tek 1699. godine, a u isto vrijeme su poslane i Papi. Time možemo zaključiti da je Bosschaert uvrstio mirisnu grahoricu relativno rano nakon njezina dolaska u Nizozemsku.

²³⁰ »Periwinkle, A Shade Loving Herb«, *The Herb Gardener* (blog),

<http://theherbgardener.blogspot.com/2008/04/periwinkle-shade-loving-herb.html>, [4. kolovoza 2013.]

²³¹ »Mary Garden Flower Symbolism«, *Living Arts Originals*, 14. rujna 2010.,

<http://livingartsoriginals.com/infomarygarden.htm>, [3. kolovoza 2013.].

²³² »Mary's Symbols«, *catholictradition.org*, <http://www.catholictradition.org/Mary/marys-symbols.htm>, [3. kolovoza 2013.].

²³³ Usp. Claire Powell, *nav. dj.*, 1977., str. 110.

²³⁴ »pleasures of memory«, Claire Powell, *nav. dj.*, 1977., str. 110.

²³⁵ Usp. Celia Fisher, *Flowers of the Renaissance*, 2011., str. 106.

²³⁶ Usp. Elizabeth Haig, *nav. dj.*, 1913., str. 210.

²³⁷ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 41.

²³⁸ »Among the exotics in Commelin's Amsterdam garden one came from Sicily, where wild sweet peas had remained unknown to the rest of Europe until Father Cupani described them in *Hortus Catholicus* in 1697.« Celia Fisher, *The Golden Age of Flowers*, 2011., str. 98.

5.5 Karanfil (lat. *Dianthus caryophyllus*)

Grčkog imena *Diánthos* što znači »božanski cvijet«, u antici je bio simbol naklonjenosti bogova.²³⁹ Germ nam predaje grčku legendu nastanka ovog cvijeta kojeg često krasi oprečna simbolika. Naime, prema legendi Artemida se jednom prilikom rasrdila na pastira koji joj je uplašio divljač. U navali bijesa, božica mu je iskopala oči. Međutim, kada je shvatila što je napravila odmah je požalila, no kako mu nije mogla vratiti vid, ona je potakla da iz mrtvih očiju izrastu sitni cvjetovi karanfila koji zrakastim oblikom podsjećaju na šarenicu oka.²⁴⁰ Germ, govoreći o kršćanskoj ikonografiji karanfila, navodi da je on postao Kristov cvijet, a u kasnom srednjem vijeku, zbog jezične povezanosti karanfila (klinčić) s orijentalnom mirodijom koju zovemo klinčić, on je postao simbol Raspeća, budući da klinčići (mirodija) podsjećaju na čavle kojima je Krist bio pribijen na križ. Stoga: »[...] nas ne smije iznenaditi kad na kasnosrednjevjekovnim i renesansnim raspelima uz podnožje križa cvjeta karanfil.«²⁴¹ Germ dodaje da crvena boja karanfila nadopunjuje pasionsku simboliku tog cvijeta, koji također simbolizira i ljubav Krista, milost i milosrđe Spasitelja. Unutar ikonografije Djevice Marije, karanfil bijele ili crvene boje se približava simbolici ruže te: »[...] na renesansnim i baroknim slikama Marije karanfil često nadopunjuje ili čak zamjenjuje ruže.«²⁴²

Zbog asocijacija s orijentalnim začinom, klinčić je u kasnom srednjem vijeku i renesansi postao simbol vjenčanja. Na Istoku se smatra afrodisijakom te simbolom ljubavi pa je zbog razvijenosti trgovine takva simbolika prodrijetla i u flamanske i nizozemske krajeve.²⁴³ »[...] tako su već u ranom XV. stoljeću nevjestice u Nizozemskoj nosile karanfile, a osobito je ružičasti karanfil ubrzo postao raširenim simbolom zaručnika, izraz ljubavi i međusobne naklonosti.«²⁴⁴ Doduše, s druge strane: »Karanfil je u renesansi postao i simbolom bogatstva i oholosti.«²⁴⁵ baš zbog iste povezanosti sa začinom koji nazivamo klinčić, a koji je na Zapadu bio egzotičan i iznimno skup pa su ga samo bogati mogli koristiti.

5.6 Kantarion (lat. *Hypericum hidcote*)

Hypericum ili kantarion ima mnoga imena koja odaju njegovu simboliku poput *Saint John's Wort* (eng. bradavica svetog Ivana), *Chase-Devil* (eng. tjera vraga) itd. Ime potječe od praznovjerja da je rosa nađena na ovom cvijetu na dan svetog Ivana Krstitelja, 24. lipnja, od večeri prije, moćna u borbi protiv bolesti očiju.²⁴⁶ Stoga se biljka tada skupljala i stavljala u ulje, te je uskoro pretvorena u balzam, koji se i danas koristi za liječenje svakakvih rana. Doduše, sama simbolika ove biljke leži i u stručnom imenu koje, kako opisuje Nikolai M. Nürk, potječe iz Grčke: »Ime *υπερεικον* (upereikon) su Stari Grci dali biljci koju su vješali iznad religioznih statua kako bi tjerala zle duhove (*υπερ*=above, *εικων*=image).«²⁴⁷ i ta se praksa zadržala stoljećima. Dickinson također opisuje kako je kantarion dobio svoje značenje, opisujući staro praznovjerje koje kaže da: »Ako se ubere u petak, u Jupiterov sat, u koji on započinje svoje djelovanje pa se nosi ili objesi oko vrata, tada snažno pomaže u tjeranju svih

²³⁹ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 55.

²⁴⁰ Isto, str. 55-56.

²⁴¹ Isto, str. 56.

²⁴² Isto, str. 57.

²⁴³ Isto.

²⁴⁴ Isto.

²⁴⁵ Isto.

²⁴⁶ Asa Don Dickinson, *Wild Flowers Worth Knowing*, 1917., (<http://www.gutenberg.org/files/8866/8866-h/8866-h.htm#PREFACE>).

²⁴⁷ »The name *υπερεικον* (upereikon) was given by the ancient Greeks to a plant that they hung above their religious figures to ward off evil spirits (*υπερ*=above, *εικων*=image).« Nikolai M. Nürk, *nav. dj.*, 2011., str. 2.

fantastičnih duhova.«²⁴⁸ Prema Dickinson kantarion se koristio za liječenje opsjednutih, protiv udara groma ili u razotkrivanju vještica i njihovih zlodjela. Seljaci bi ga često poštedili srpa te se time ova biljka prilično rasprostranila. Nikolai M. Nürk u svom istraživanju o filogenetskoj analizi kantariona objašnjava da je unutar stoljetnog folklora, kantarion bio poznat kao lagani antidepresiv te objašnjava kako ova biljka sa sobom nosi legendu o zaštiti od zlih duhova govoreći:

»Drugi su autori (npr. Guiley 1991.; Jurk 2005.) naveli da su se depresije (ili slična zdravstvena stanja) od davnih vremena tumačile zlodusima koji obitavaju u bolesnoj osobi. Hypericum je bio uobičajeni lijek za ono što mi danas nazivamo depresijom, tj. smatralo se da posjeduje ›moć zaštititi ljude od zlih duhova«. Iz tog vjerovanja proizlazi njegovo srednjevjekovno ime *fuga daemonum* (lat. ›bijeg demoni« ili u manje doslovnom prijevodu: ›tjera demone na bijeg«) [...]«²⁴⁹

Međutim, na ovom prikazu se ne nalazi običan kantarion već uzgojeni kultivar pa iako točno vrijeme uzgoja ovog kultivara nije poznato, ostaje činjenica da to nije običan kantarion koji se nalazio na poljanama širom svijeta, već kultivar specifično uzgojen u ornamentalne svrhe koji je vjerojatno izgubio svoje sposobnosti šticećenja od zlih duhova.

5.7 Sunovrat (lat. *Narcissus*)

Narcisu ili sunovrat možda najbolje poznajemo kao cvijet koji svoje ime dobiva od mladog Narcisa iz grčke mitologije. Prema mitu koji donosi Marina Heilmeyer, Narcis je mladić u kojeg se zaljubila nimfa Eho. Nakon što ju je Narcis odbio, bogovi su se odlučili za osvetu. Nagnuvši se nad šumski izvor da utaži žeđ, Narcis je zapazio vlastiti odraz te se zaljubio. Pokušavajući dotaknuti odraz koji ga je mamio, mladić se previše nagnuo i pao u vodu koja ga je zauvijek progutala. Nimfe su na mjestu gdje je Narcis klečao našle upravo ovaj cvijet.²⁵⁰ Tine Germ opisuje mit malo drugačije, objašnjavajući kako je Narcis bio lijepi sin boga Kefisa i nimfe Liriope, posve nezainteresiran za svoje brojne obožavatelje i obožavateljice. Nimfa Eho se smrtno zaljubila u mladića koji joj nikako nije uzvraćao osjećaje pa je ona potpuno okopnjela od tuge i od nje je ostao samo odjek. Kada je Aminij na pragu Narcisove kuće počinio samoubojstvo, bogovima je dozlogrdilo pa su odlučili kazniti Narcisa. Božica sudbine Nemeza je mladića dovela pred bistar studenac, gdje se on smrtno zaljubio u vlastiti odraz. Pošto je htio dohvatiti prikaz koji ga je opčinjavao, rukama je uznemiravao vodu te se odraz vraćao tek kad bi se on odmaknuo. Narcis je uzalud uvijek iznova pokušavao zagrliti svoj odraz. Nije se micao od izvora, nije jeo niti pio od tuge dok jednostavno nije uvenuo od ljubavi, kao i oni koji su se nesretno zaljubili u tog bezosjećajnog ljepotana. Nimfe su ondje našle samo buket sunovrata umjesto mladićeve tijela.²⁵¹ Time Narcis od antičkih vremena označava ljubavnu bešćutnost, samoljublje i smrt. Tine Germ ističe kako je sunovrat među prvim cvijećem koje svake godine proviri ispod snijega te je kao i ostalo proljetno cvijeće simbol: »[...] buđenja, ponovnog rođenja i vječnog obnavljanja prirode.«²⁵² Ideja obnavljanja se nastavlja u kršćanskoj ikonografiji koja, za razliku od antičke

²⁴⁸ »Gathered upon a Friday, in the hour of Jupiter when he comes to his operation, so gathered, or borne, or hung upon the neck, it mightily helps to drive away all phantastical spirits.« Asa Don Dickinson, *Wild Flowers Worth Knowing*, 1917., (<http://www.gutenberg.org/files/8866/8866-h/8866-h.htm#PREFACE>).

²⁴⁹ »It has been stated by other authors (e.g., Guiley 1991; Jurk 2005) that, since ancient times, depressions (or similar conditions) had been explained by evil demons inhabiting the sick person. Hypericum was a common remedy for what we now call a depression, that is, was considered to have 'the power to ward off evil spirits' in humans. Hence a medieval name was *fuga daemonum* ('flight of the demons' or, more loosely, 'make the demons flee') [...]« Nikolai M. Nürk, *nav. dj.*, 2011., str. 2.

²⁵⁰ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 34.

²⁵¹ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 85-86.

²⁵² Isto, str. 84.

tradicije, ovom cvijetu dodjeljuju nadasve pozitivna značenja koja potječu iz Svetog pisma i *Pjesme nad Pjesmama*, gdje se simbolizam narcise – isto kao i onaj ljiljana – vezuje uz simbol vjere i Marijine čistoće. Sunovrat može značiti: »[...] vječni život, rajsku sreću blaženih duša i milost Božje ljubavi.«²⁵³, a »veliki crkveni pjesnik Honorius Augustodunensis u djelu *Speculum Ecclesiae* sunovrate uspoređuje s patrijarsima koji su bili cvijet čvrste vjere u Boga.«²⁵⁴

5.8 Šipak (lat. *Rosa canina*)

Šipak je jestivi plod cvijeta ruže, vrlo bogat vitaminom C, a često se koristi za pekmeze, čajeve ili kao ljekovito ulje. Celia Fisher navodi kako su se prve krunice nizale baš od plodova ruže, što se uključuje u religioznu simboliku same ruže.²⁵⁵

Biljka	Sekularna simbolika	Sakralna simbolika
Mirisna grahorica (lat. <i>Lathyrus odoratus</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • simbol plodnosti, vječnog života i bogatstva 	<ul style="list-style-type: none"> • sv. Kolumban • Djevica Marija
Karanfil (lat. <i>Dianthus caryophyllus</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • božanski cvijet (ant. grčka) • naklonjenost bogova • vjenčanje (od srednjeg vijeka) • bogatstvo i oholost (od renesanse) 	<ul style="list-style-type: none"> • Kristov cvijet • raspeće (kasni srednji vijek) • Pasija • ljubav Krista • milost i milosrđe Spasitelja • Djevica (slična simbolika ruži)
Kantarion (lat. <i>Hypericum hidcote</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • ljekovita svojstva • tjeranje 'vraga' • anti depresivna svojstva • zaštita od zlih duhova 	<ul style="list-style-type: none"> • sv. Ivan Krstitelj
Pustikara (lat. <i>Digitalis purpurea</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • ljekovita svojstva • smrtonosna u prevelikim dozama • mit o Heri i plodnosti • neiskrenost • mladost 	<ul style="list-style-type: none"> • Djevica Marija (<i>Our Lady's Gloves</i>)
Zimzelen (lat. <i>Vinca major</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • ljekovita svojstva • tjeranje zlih duhova • sjećanje • proljeće • stalnost • pouzdanost 	<ul style="list-style-type: none"> • Djevica Marija kao 'zvijezda mora' • Djevičanski cvijet zbog plave boje

²⁵³ Isto, str. 88.

²⁵⁴ Isto.

²⁵⁵ Usp. Celia Fisher, *Flowers of the Renaissance*, 2011., str. 21.

Biljka	Sekularna simbolika	Sakralna simbolika
Sunovrat (lat. <i>Narcissus</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • ponovno buđenje • vječno obnavljanje prirode • smrt • ljubavna bešćutnost • samoljublje 	<ul style="list-style-type: none"> • vjera • bezgrešnost Djevice Marije • vječni život • rajska sreća blažena duša • milost Božje ljubavi • čvrsta vjera u Boga
Slak (lat. <i>Ipomoea tricolor</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • prolaznost života ili ljubavi • svijetlo istine • ljubav • rujan • naklonost i koketiranje • bakanalije • izravna komunikacija s Bogom (halucinogena svojstva) • moralnost 	<ul style="list-style-type: none"> • Uskrsnuće i novi život (viktorijanska kultura) • poniznost
Ruža (lat. <i>Rosa</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • putenost • ljubav • ženstvenost • zabranjena ljubav • prostitucija • dekadencija • bogatstvo 	<ul style="list-style-type: none"> • duhovna ljubav • rajska ljepota • vječni život • Božja ljubav i milost • stalna vjera • mučenička smrt • ljubav i bol Djevice Marije • čistoća • bezgrešnost
Jasmin (lat. <i>Jasminum</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • dvolični simbolizam • senzualnost • sreća u braku 	<ul style="list-style-type: none"> • Nebeska nada i rajska sreća • kruna anđela, svetaca i Djevice Marije • atribut Krista • Nebesko kraljevstvo • Djevice Marija
Božur (lat. <i>Peonia</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • ljekovita i magična svojstva • bogatstvo • istraživanje • trgovina 	<ul style="list-style-type: none"> • Krist iscjelitelj • Djevice Marija kao »ruža bez trnja« • vječna Božja ljubav
Potočnica (lat. <i>Myosotis palustris</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • »ne zaboravi me« • sjećanje, vjernost, predanost i ljubavna trajnost • ljekovita svojstva • u folkloru ona je čarobna biljka koja otkriva tajne 	<ul style="list-style-type: none"> • upozorenje da je božja ljubav i poniznost važnija od materijalnih stvari i samoljublja • iskupljenje

Biljka	Sekularna simbolika	Sakralna simbolika
Šipak (lat. <i>Rosa canina</i>)	• ljekovit i jestiv plod	• krunica • simbolika vezana uz ružu

Tablica 2: Popis cvijeća i njegova simbolika, J. B. Bosschaert: *Vaza s cvijećem II*.

Budući da su dva buketa J. B. Bosschaerta prilično slična te uglavnom koriste iste biljke, možemo zaključiti da je odabir cvijeća i na ovom prikazu u funkciji izražavanja prolaznosti, odnosno *vanitasa*. Ideje zastupljene u analizi slike *Vaza s cvijećem I*. dodatno nadopunjuje prisutnost sunovrata koja ukazuje na samoljublje, ali i na čvrstu vjeru u Boga. Također nam može evocirati i već iznesene ideje taštine same slikarske umjetnosti i mrtve prirode, koje opisuje Weststeijn, ako se prisjetimo da se u XVII. stoljeću iznose već prije uvriježene ideje o varljivosti slikarstva koje se opisuje kroz mit o Narcisu. Sunovrat u tandemu s potočnicom gledatelju opisuje važnost introspekcije, prolaznosti života te daje pouku da se kloni oholosti ili samoljublja i da se umjesto toga okrene uzvišenijim mislima.

Odabrano cvijeće na slici *Vaza s cvijećem II*. sadrži i religiozno značenje, simbolizirajući Djevicu Mariju, Krista i Božju ljubav (mirisna grahorica, karanfil, pustikara, zimzelen, sunovrat i šipak). Mirisna grahorica označava i svetog Kolumbana, a kantaron svetog Ivana Krstitelja. Zajedno s već navedenim biljkama iz prethodne slike upotpunjuje ideju čašćenja Svete obitelji i važnosti duhovnih razmatranja.

Bosschaert na oba primjera dosljedno koristi i biljne vrste koje su skupe i egzotične pa označavaju kozmopolitski karakter Nizozemske kao sile u svijetu trgovanja i botanike. Uglavnom su zastupljeni kultivari vrsta koji ukazuju na raskošnost prikaza. Ponovno su prikazane vrste koje otkrivaju egzotičnost porijekla, čija analiza ukazuje na to da su određene vrste u buketu nedavno zastupljene u Nizozemskoj, što vidimo na primjeru mirisne grahorice. Ona također ukazuje na to koliko je rijetko i cijenjeno neko od bilja u to doba, s obzirom da su sjemenke mirisne grahorice poslane papi i Commelinu. Nekoliko vrsta nije bilo moguće identificirati na prikazu, poglavito crveni cvijet u sredini slike. Međutim, po obliku i izgledu zasigurno spada među najnovije otkrivene vrste koje bi, prema procjenama Vanje Stamenkovića, mogle potjecati iz Južnoafričke Republike, Južne Amerike ili čak Australije. Za sada taj cvijet nama ostaje nepoznanica, ali sigurno nije biljka koja se može naći na svakoj poljani u Europi, a činjenica da je porijeklo te biljke vezano uz nizozemska područja kolonizacije ukazuje dodatno na ideju da ovi buketa na jedan ili drugi način označavaju moć te male pomorske zemlje, kao i cijenjenje botaničkih noviteta i skupocjenih primjeraka.

Međutim, u oba slučaja, slijedeći Eddy de Jongha, moram naglasiti da je jednako tako moguće da su slike *Vaza s cvijećem I*. i *Vaza s cvijećem II*. imale čisto dekorativnu ulogu te da se ideja *vanitasa* nije primarno sagledavala na tim prikazima, već su služili kao izrazi zanimanja za botaničke novitete ili evocirali ideje o mirisu.

6. JAN BRUEGHEL STARIJI: *KRAJOLIK SA SVETOM MARGARETOM*



Slika 5. Jan Brueghel Stariji, *Krajoлик sa svetom Margaretom*, ulje na platnu, 1.175 x 1.880 cm, inv. br. SG-475

The Dictionary of Art navodi kako se Jan Brueghel Stariji rodio u Bruxellesu 1568. godine, a umro u Antwerpenu 1625. godine. Svoju prvu poduku u slikarstvu dobiva od svoje bake, minijaturistice Meyken Verhulst. Van Mander navodi kako je Jan Brueghel Stariji tehniku slikanja u ulju izučio kod Pietera Goetkindta. Godine 1590. putuje u Italiju, u Napulj; u Rimu živi između 1592. i 1594. godine, a Milano posjećuje 1595. i 1596. godine. U listopadu 1596. godine vraća se u Antwerpen. Za svog života putuje u Prag, Nürnberg i Bruxelles te od 1609. godine radi kao dvorski slikar nadvojvode Alberta. Godine 1615. gradska administracija Antwerpena naručuje od dvanaest glavnih slikara tog grada reprezentativna djela koja će prikazivati njihove umjetničke sposobnosti, kako bi se predstavile nadvojvodi. No, umjesto samostalnog rada, umjetnici poput Rubensa, Fransa Snydersa, Hendricka van Balena, Fransa Franckena, Josse de Mompera Mlađeg i Sebastiaena Vrancxa odlučili su surađivati na zajedničkom projektu na temu »pet čula«, pod vodstvom Jana Brueghela Starijeg. Slike su nažalost izgorjele u požaru 1713. godine.²⁵⁶

Na slici *Krajoлик sa svetom Margaretom*,²⁵⁷ u formatu horizontalno položenog pravokutnika prikazana je svetica u krajoliku zdesna, sa svojim atributom zmajem pod nogama te mačem i palmom u rukama. Tijek slike određen je odnosom svjetla i tame; tamna pozadina iza svetece nastavlja se prema lijevoj strani, gdje se naglo pretvara u svijetli krajolik s jezerom i gradom u pozadini. Svetica je naglašena svjetlom i time stoji kao pandan krajoliku, a dodatno je istaknuta svojom pozadinom – tamnom šumom iz koje naviru oblici i obrisi grana i životinja. Zbog tamnijeg laka detalji na slici nisu sasvim vidljivi. Pogled svetece

²⁵⁶ Usp. Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art*, London: Macmillan Publishers Limited, 1996., str 913.

²⁵⁷ Jan Brueghel Stariji, *Krajoлик sa svetom Margaretom*, ulje na platnu, 117,5 x 188 cm, inv. br. SG-475.

je uperen u nebo te se ova gesta može odgonetnuti usporedbom s drugim vezijama istog prikaza Jana Brueghela Starijeg. Naime, na slici *Krajolik sa svetom Margaretom*²⁵⁸ dostupnoj na mrežnoj stranici aukcijske kuće Sotheby's²⁵⁹ jasnije se vide zrake svjetlosti u lijevom gornjem kutu slike, označavajući prisutnost Boga. Pod nogama svetice prostire se livada raznovrsnog cvijeća i bilje koje je zbog tamnog laka teško razaznati u potpunosti. Na lijevoj strani nalazi se i jezerce u kojem plivaju patke i kroči roda. Na primjerku s mrežne stranice Sotheby's su jasnije prikazani zastupljeni cvjetovi, poredak kojih se gotovo u potpunosti slaže s navedenim cvjetovima na verziji iz Strossmayerove galerije starih majstora HAZU. Tamnina šume, iz koje kao stup svjetla izranja svetica, te svijetli tonovi krajolika slijeva skladno nose radnju slike, gdje se odigrava simbolička bitka dobra i zla, gradeći vizualnu ravnotežu prikaza izgrađenog na odnosu svjetla i sjene.

Cvijeće:

1. Divlji jaglac (lat. *Primula vulgaris*)
2. Divlji zumbul (lat. *Hyacinthoides non-scripta*)
3. Visibaba (lat. *Galanthus*) ili drijemovac (lat. *Leucojum*)
4. Šumarica (lat. *Anemone nemorosa*)
5. Božur (lat. *Peonia*)
6. Sunovrat (lat. *Narcissus*)



Slika 6. Dijagram identificiranog cvijeća na slici *Krajolik sa svetom Margaretom* Jana Brueghela Starijeg

²⁵⁸ Jan Brueghel Stariji, *Krajolik sa svetom Margaretom*, ulje na bakrenoj podlozi, 26.5 x 35.5 cm., Prodaja 3. 12. 2008., lot. 9, ranije u privatnoj zbirci u Francuskoj, postoji radionička inačica u Museo Civico u Cremoni.

²⁵⁹ »Krajolik sa svetom Margaretom«. *Sotheby's*. <http://www.sothebys.com/es/auctions/ecatalogue/2008/old-master-paintings-evening-sale-l08036/lot.9.html>. [5. listopada 2013.].

7. Perunika bogiša (lat. *Iris germanica*)
8. Žuta močvarna perunika (lat. *Iris pseudacorus*)

6.1 Divlji jaglac (lat. *Primula vulgaris*)

Jaglac je jedan od prvih cvjetova koji navješćuju dolazak proljeća, te se i danas zna: kad se među otopljenim snijegom spazi jaglac — proljeće dolazi. To se odražava i u imenu samog cvijeta jer primula na latinskom znači »mali i prvi«. Primula ima bogatu povijest narodne predaje, te se u Kelta vjerovalo da njihovi druidi moraju: »[...] skupiti prve jaglace trijezni i bosih nogu, inače će cvjetovi izgubiti svoje ljekovite moći.«²⁶⁰ U folkloru srednje Europe primula je mističan cvijet koji pokazuje put k skrivenom blagu (što se već spominjalo i kod potočnica) te da je ključ za otključavanje dvoraca. Te su magične moći, navodno, snažnije što je ranije u godini cvijet procvjetao. Vjerovalo se da ako mlada djevojka nađe primulu prije Uskrsa, da je to znak da će se do kraja godine udati. Unutar kršćanske ikonografije Marina Heilmeyer tvrdi da se primula opisuje kao oblivena svjetlom te da se od XIV. stoljeća na nju gleda kao na univerzalni cvijet koji se nalazi na putu k milosti. Naime, ako grešnik prođe pored primule, taj »cvijet suosjećanja« će mu pomoći i spasiti mu dušu. Djevica Marija se opisuje kao korijen iz kojeg niču primule koje sadrže ključ raja. Time je cvijet postao simbol Kristovog Uskrsnuća, a u srednjem vijeku vijenci od primula simboliziraju čistoću duša u raj. Ključ kao simbol primule veže se uz englesko ime kojim se nekada zvala – *Key flower* (eng. cvijet ključ)²⁶¹ – jer se smatralo da obješeni cvjetovi nekih vrsta slične hrpi ključeva. To je dovelo i do asocijacije sa svetim Petrom te se često naziva i *Herb Peter* (eng. biljni Petar)²⁶².

U sekularnom jeziku cvijeća primula znači zadovoljstvo,²⁶³ mladost²⁶⁴ ili mladu ljubav, odnosno frazu: »ne mogu živjeti bez tebe«.²⁶⁵

6.2 Divlji zumbul (lat. *Hyacinthoides non-scripta*)

Sam zumbul je u katoličkoj ikonografiji, zbog svoje purpurne boje, simbol Isusa Krista i Djevice Marije kao Nebeske kraljice. »Zumbulima su bili posuti travnjaci u trenutku Kristova rođenja, pa on može simbolizirati i rođenje Spasitelja. Isto tako, znači iskupljenje, Božju milost i nebesku nagradu.«²⁶⁶, a divlji se zumbul povezuje s vrtovima posvećenim Djevici. Zvonasti oblik cvjetića podsjeća na naprstak pa se zove i *Our Lady's Thimbles*²⁶⁷ (eng. naprstci naše Gospe), simbolizirajući djelo ruku Djevice.

6.3 Visibaba (lat. *Galanthus*) ili drijemovac (Lat. *Leucojum*)

Teško je odrediti o kojem je ovdje cvijetu točno riječ, međutim, iako se oni botanički razlikuju (doduše, spadaju u istu obitelj biljaka) oboje se koriste na religioznim prikazima i

²⁶⁰ »[...]collect the first cowslips while sober and in their bare feet, otherwise the flowers would lose their healing powers.«, Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 72.

²⁶¹ Usp. »Primrose Flower Meaning«, *Garden Guides.com*, <http://www.gardenguides.com/128065-primrose-flower-meaning.html>, [4. kolovoza 2013.].

²⁶² Isto.

²⁶³ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 72.

²⁶⁴ Usp. James D. McCabe, *nav. dj.*, 2003., str. 42.

²⁶⁵ Usp. »Primrose Flower Meaning«, *Garden Guides.com*, <http://www.gardenguides.com/128065-primrose-flower-meaning.html>, [4. kolovoza 2013.].

²⁶⁶ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 61-61.

²⁶⁷ Usp. »Mary Garden«, CNA Catholic News Agency, <http://www.catholicnewsagency.com/cw/post.php?id=502>, [4. kolovoza 2013.].

mrtvim prirodama te se time može pretpostaviti da im je simbolika vezana. Brueghel i njegov učenik Daniel Seghers ih koriste; posljednji osobito na prikazima Djevice. Kao što je već rečeno, Seghers je birao biljke po značenju koje podržava crkvena ikonografija, a ulogu zvončica ili visibabe unutar te ikonografije obrazlaže Haig: »Visibaba se rijetko pojavljuje kao simbol (iako na slici koja prikazuje Madonu nipošto ne bi bila pogrešna jer, osim mirisa, ima sve ostale kvalitete đurđice)[...]«²⁶⁸. To znači da uz nju možemo vezati i simboliku koju posjeduje đurđica, a to je Marijina poniznost (zbog činjenice da cvijet ima obješene zvonaste cvjetne glave i time izgleda ponizno) i njezina odanost Božjoj volji: »[...] s kojom je prihvatila svoju ulogu u iskupljenju svijeta.«²⁶⁹ Germ također navodi da đurđica simbolizira Marijinu bezgrešnost te se pojavljuje kao simbol uz Krista, gdje označava iskupljenje.²⁷⁰ S druge strane, ako odlučimo sagledati sam simbolizam visibabe u kršćanskoj ikonografiji, možemo se osloniti na Vincenzinu Krymow koja navodi da je visibaba zbog svojih snježno bijelih cvjetova simbol Marijine čistoće, odnosno bezgrešnosti, te se naziva »cvijetom pročišćenja« jer cvate u veljači, kada se po katoličkom kalendaru slavi Svijećnica – blagdan pročišćenja.²⁷¹ Vincenzina Krymow dodatno tvrdi da se u tradiciji Italije i drugih europskih zemalja 2. veljače s oltara skidala statua Marije, a na njezino bi se mjesto stavljali buketi visibaba. Stoga se visibabe ponekad nazivaju i *Candlemas Bells*²⁷² odnosno »zvončići Svijećnice«, u znak ceremonije posvećivanja svijeća koja je započeta u VIII. stoljeću. Valja također napomenuti da se do XVIII. stoljeća ne navodi zasebna klasifikacija ova dva cvijeta, stoga je moguće da su se u slikarstvu i zamjenjivali.

6.4 Šumarica (lat. *Anemone nemorosa*)

Šumarice su ime dobile po grčkoj riječi *anemós* koja označava vjetar, jer on raznosi krhke latice ovog kratkotrajnog cvijeta, zbog čega se vezuje uz ideju prolaznosti života i ljubavi.²⁷³ Također se vezuje uz mit o Adonisu i Afroditu i njihovoj nesretnoj ljubavi. Naime, kada je saznao da Afodita gaji neutaživu strast prema svom ljubavniku Adonisu, bog rata Ares u ljubomori odluči ubiti mladog Adonisa. Kako je Adonis volio dvije stvari – Afroditu i lov – Ares se pretvorio u vepa i Adonisu prepriječio put. Mladić se pomamio za svojom najdražom razonodom te krenuo u lov, ali nije bio dorastao Aresu te mu je vepar zadao smrtnu ranu. Afroditu je prekasno stigla u pomoć te joj je jedino preostalo da od krvi koja je tekla iz Adonisove rane stvori anemone – kratkotrajne cvjetice koji su jednako kratkovječni kao i njezina zabranjena romansa. U srednjem vijeku se taj grčki mit pretočio u govor crkve pa su anemone postale simboli Krista i njegove smrti na križu, a legenda o njihovom nastanku pretvorila se u priču kako su: »[...] prve anemone izrasle iz krvi koja je kapala iz Kristovih rana«²⁷⁴ te time također simboliziraju Kristovu ljubav prema čovječanstvu i cijenu koju je platio u boli za iskupljenje ljudskog roda: »Meditativna kontemplacija prikaza anemona trebala bi ljudsko srce otvoriti prema riječima i porukama Duha Svetoga.«²⁷⁵ Time se anemona i na ovom prikazu svrstava pod sličnu simboliku ostalih biljaka uz koje ju nalazimo pod svetičinim nogama – onu mučenika koji su slušali riječ Božju na užtrb svojih života, ali koje stoga čeka nagrada vječnog života u smrti.

²⁶⁸ »The snowdrop is rare as a symbol (though by no means misplaced in a Madonna picture, having all the qualities, except the perfume, of the lily of the valley)[...]« Elizabeth Haig, *nav. dj.*, 1913., str. 269.

²⁶⁹ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 47.

²⁷⁰ Isto, str. 47.

²⁷¹ Usp. »Mary's Flowers«, *The Marian Library/International Marian Research Institute*, <http://campus.udayton.edu/mary/resources/flowers.html>, [5. kolovoza 2013.].

²⁷² Isto.

²⁷³ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 20.

²⁷⁴ Isto, str. 22.

²⁷⁵ »Meditative contemplation of the anemone should make one's heart receptive to the message of the Holy Spirit.« Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 20.

6.5 Perunika bogiša (lat. *Iris germanica*)

Perunika svoje ime dobiva iz antičkog mita, isto kao i već spomenuti narcis i božur. Ime dobiva po grčkoj božici duge – Iridi²⁷⁶, kako tvrdi Tine Germ, dok Marina Heilmeyer Iridu naziva glasnicom bogova²⁷⁷ koja je poruke raznosila dugama koje su nebasa spajale sa zemljom. U renesansi su učenjaci voljeli naglašavati veze između klasičnih tekstova i biblijskih priča, te su ideju o dugi vezanu uz peruniku povezali s pričom o Noinoj arki, budući da je Bog Noi obećao dugu kao znak da neće ponovo kazniti ljudski rod na taj način.²⁷⁸ Time se u renesansi klasični tekstovi antike vežu uz kršćanske predodžbe, što preuzimaju i umjetnici tog doba koristeći peruniku u sakralne i sekularne svrhe na slikama. Germ dodatno naglašava da: »[...] sjaj preljevajućih boja na površini cvjetova doista priziva u sjećanje raskoš boja dugina spektra.«²⁷⁹ time vežući sam izgled perunike uz njezinu povijest i mit. Iris je također imao ulogu psihopompa, odnosno pratitelja duša u zagrobni život, pomažući prije svega ženama i mladim djevojkama. Zbog toga su se nekoć, kako kaže Germ: »[...] na ženskim grobovima sadile perunike, a ta se prastara navika ponegdje u Grčkoj i Turskoj očuvala i do danas.«²⁸⁰ Perunika se kao i ostalo proljetno cvijeće pojavljuje kao simbol novog života i besmrtnosti. U kršćanskoj simbolici ona se pripisuje Djevici Mariji i simbolizira njezinu bol.²⁸¹ Naime, tu ulazi tradicija još iz antičkih vremena da se perunika označava kao »Mač intelekta«²⁸² zbog sabljastog oblika listova. Upravo je taj oblik listova i u kršćanstvu imao odjeka te: »[...] simbolički predstavlja mačeve koji probadaju Marijino srce pri pomisli na patnju njezina sina.«²⁸³ Perunika se uz ljiljan često prikazuje na slikama Navještenja, gdje se vraćaju njezini antički korijeni Iride, koju u Navještenju zamjenjuje arkandeo Gabrijel, koji Mariji obznanjuje Božju volju. Naime, Marija je već pri Isusovom rođenju znala njegovu sudbinu.

Dok za obje vrste perunike prikazane na Brueghelovoj slici vrijede ovi simboli, dodatno želim istaknuti simboliku *Iris pseudacorus* ili žute močvarne perunike, koja se vezuje uz legendu merovinškog kralja Klodviga I. Naime, Germ objašnjava da je zbog ovog cvijeta kralj izbjegao sigurnu smrt.²⁸⁴ Godine 496. on se borio protiv Alemana u blizini Kölna. Njegove su snage bile nadjačane i činilo se da je njihova sudbina zapečaćena, jer su ih Alemanni protjerali sve do Rajne. No, kralj je tada na obali spazio žute močvarne perunike i u: »[...] njima prepoznao Božji znak da je rijeka na onom mjestu prohodna.«²⁸⁵ Perunika od tada krase tu vladarsku kuću kao zaštitni znak, a kasnije se heraldičke znakove »ljiljana« krivo interpretira: *fleur de lys* (fr. cvijet ljiljana) u stvari je *fleur de Louis* (fr. Louisov cvijet), to jest, perunika, a ne ljiljan, jer je kralj Luj IX. Sveti taj koji je peruniku uveo kao znak na grbu francuskih kraljeva. U svakom slučaju, čak i u ovoj legendi možemo primijetiti da perunike imaju simboliku Božjih riječi. Prema procjeni Ellen Siegel, perunike u nizozemskom slikarstvu također simboliziraju »Presveto Trojstvo«²⁸⁶ zbog broja latica te se slaže s idejom da perunike predstavljaju tugu i bol zbog oblika listova poput mača.²⁸⁷

²⁷⁶ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 64.

²⁷⁷ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 20.

²⁷⁸ Usp. Celia Fisher, *Flowers of the Renaissance*, 2011., str. 47.

²⁷⁹ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 64.

²⁸⁰ Isto, str. 64.

²⁸¹ Isto, str. 67.

²⁸² Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 46.

²⁸³ Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 67.

²⁸⁴ Isto, str. 66.

²⁸⁵ Isto.

²⁸⁶ »Trinity – three petals, or grief or suffering (sword shape of plant stalk)« Ellen Siegel, *nav. dj.*, 2011. str. 13.

²⁸⁷ Isto, str. 13.

Biljka	Sekularna simbolika	Sakralna simbolika
Divlji jaglac (lat. <i>Primula vulgaris</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • vjesnik proljeća, ponovno rođenje prirode • sreća, zadovoljstvo, ugoda • mladost 	<ul style="list-style-type: none"> • milost, oprost, spasenje duše • cvijet suosjećanja • vijenac jaglaca kao znak čistoće duša u raju
Divlji zumbul (lat. <i>Hyacinthoides non-scripta</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • ustrajnost • žaljenje 	<ul style="list-style-type: none"> • Djevica Marija i rad njezinih ruku • rođenje Kristovo • iskupljenje • Božja milost • nebeska nagrada
Visibaba (lat. <i>Galanthus</i>) ili drijemovac (Lat. <i>Leucojum</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • nada • vjesnik proljeća 	<ul style="list-style-type: none"> • bezgrešnost Djevice Marije • blagdan Svijećnice • pročišćenje • iskupljenje
Šumarica (lat. <i>Anemone nemorosa</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • krhkost i kratkotrajnost života i ljubavi 	<ul style="list-style-type: none"> • mučeništvo • iskupljenje • ljubav Krista • poruke Duha Svetoga
Božur (lat. <i>Peonia</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • ljekovita i magična svojstva • bogatstvo • istraživanje • trgovina 	<ul style="list-style-type: none"> • Krist iscjelitelj • Djevica Marija kao »ruža bez trnja« • vječna Božja ljubav
Sunovrat (lat. <i>Narcissus</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • ponovno buđenje • vječno obnavljanje prirode • smrt • ljubavna bešćutnost • samoljublje 	<ul style="list-style-type: none"> • vjera • bezgrešnost Djevice Marije • vječni život • rajska sreća blažena duša • milost Božje ljubavi • čvrsta vjera u Boga
Perunika bogiša (lat. <i>Iris germanica</i>) Žuta močvarna perunika (lat. <i>Iris pseudacorus</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • novi život i besmrtnost kao i drugo proljetno cvijeće • pratitelj ženskih duša u zagrobni život 	<ul style="list-style-type: none"> • mačevi koji probadaju Marijino srce pri pomisli na patnju njezina sina • simbol Navještenja / obznanjivanje volje Božje • Sveto Trojstvo

Tablica 3: Popis cvijeća i njegova simbolika, Jan Brueghel Stariji: *Krajolik sa svetom Margaretom*

Na slici Jana Brueghela Starijeg vidimo da cvjetna simbolika pridonosi prikazu svetice. Iako se sveticu lako može identificirati pomoću atributa, njezino okruženje ipak kohezivno zaobljuje religiozni duh prikaza. O namjernom izboru cvjetova koji krase ovaj prikaz svjedoči prisutnost istih na drugim verzijama slike *Krajolik sa svetom Margaretom*. Đuro Vandura navodi da: »Slikar ovdje nije komponirao jedinstvenu sliku, nego je upotrijebio metodu aplikacije. Svaki detalj, kako smo već rekli, kontrastno je izdvojen i izoliran od

podloge, a njihov smještaj u cjelinu opravdava jedino montaža raznorodnih fenomena.«²⁸⁸ Međutim, metoda aplikacije nije jedino što ovaj prikaz drži na okupu: tematski i cvijeće i životinje grade bogat vez koji učvršćuje religiozni sadržaj slike. Svaki cvijet dodatno gradi priču mučeništva i snažne volje koja nadvladava sve da bi služila Bogu i ukazala na činjenicu da prave nagrade istinske vjere čekaju na drugoj strani života – u smrti. Sagledavajući Brueghelov *Krajolik sa svetom Margaretom* u cijelosti možemo dati odgovor razmišljanjima koje iznosi Đuro Vandura u kataloškom opisu ove slike. Vandura se, naime, nada odgovorima na: »[...] naprasnu prisutnost ovdje nerazriješenih animalnih i vegetabilnih motiva.«²⁸⁹ Pri analizi zastupljene vegetacije, svaki od naslikanih cvjetova igra ulogu u kršćanskoj simbolici. Ovaj rad se osniva na ideji da vegetacija na prikazima koliko mrtvih priroda toliko i *genre* prizora ili religioznih scena, ima svoj glas. Često zapostavljen, tihi se žamor cvjetnog života obraća gledateljima s platna, a u ovom slučaju znakovito i jednoglasno prenosi poruku svetice pod čijim nogama imaju ne samo dekorativnu, već i didaktičnu ulogu.

Flora i fauna na ovoj slici nisu striktno samo proizvod Brueghelovog »nesnalaženja u rješavanju velike plohe«, kako naznačuje Vandura²⁹⁰, već imaju i ikonografsku ulogu koja prati njezinu hagiografiju. Prema *Leksikonu ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, sveta Margareta je antiohijska mučenica iz 3. stoljeća. Bila je kći poganskog svećenika koju je na kršćanstvo preobratiła njezina dadilja.²⁹¹ Carski upravitelj Antiohije se njome želio oženiti, ali ona odbija prosidbu: »[...] izjavljujući da je zaručena za Isusa Krista.«²⁹² kojem obećaje i sebe i svoju čistoću. Odbijen, upravitelj pokuša mučenjem uzdrmati odlučnost Margarete, međutim ne uspijeva. Nakon što je bačena u tamnicu, ukazuje joj se đavao u obliku zmaja, te ju proguta. Međutim, križ na prsima djevojke, koji je ona obilježila molitvom, počne rasti sve dok ne raspori utrobu zmaja, a Margareta izađe neozlijeđena. Margaretina hrabrost i ustrajnost u vlastitoj vjeri zadivljuje tadašnje stanovništvo te se mnogi preobraćuju na kršćanstvo, slijedeći njezin primjer. Kako bi to zaustavio, upravitelj naredi njezino pogubljenje, a svetica je na putu prema svojoj smrti: »[...] molila Boga da bi spomen na nju bio od pomoći u porodičnim bolovima.«²⁹³

Sve se prikazano cvijeće javlja u proljeće pa se time označava ponovno rođenje, život i besmrtnost, gotovo kao da slika nosi tvrdnju vječitog proljeća za vjernike, koje će pri ulasku u raj okriti krunama od jaglaca. Jaglac, zumbul, visibaba i anemone predstavljaju milost, spasenje duše, pročišćenje, iskupljenje i oprost te također navješćuju dolazak proljeća kao neki od prvih cvjetova u godini. Time prate priču svetice koja je našla novi život u kršćanstvu: preporođena obraćanjem na tu vjeru ona se vezala uz Krista kao njegova nevjesta. Visibaba, jaglac, anemona i sunovrat predstavljaju čistoću i bezgrešnost same Djevice te time odražavaju Margaretino obećanje Kristu i odupiranje braku s carskim upraviteljem. Anemona također označava njezin status mučenice, a sunovrat čvrstu vjeru u Boga zbog koje se Margareta ni u jednom trenutku svog mučeništva nije pokolebala. Zumbul i božur simboliziraju Božju ljubav, milost i nebesku nagradu. Božja ljubav je pratila mladu mučenicu do njezine nebeske nagrade, čiste i blažene duše u raju. Kao pratnja u zagrobni život javlja se i perunika, koju još i danas prati glas pratiteljice baš žena i mladih djevojaka u zagrobni život.

²⁸⁸ Usp. Đuro Vandura, *Nizozemske slikarske škole u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1988., str. 44-45.

²⁸⁹ Isto, str. 45.

²⁹⁰ »Ako trebamo na planu značenja dešifrirati njihovu prisutnost, znanje nam je oskudno, a u opusu Jana Brueghela ovakav se način može opravdati minijaturističkim odgojem i svojevrsnim nesnalaženjem u rješavanju velike plohe.« Isto, str. 45.

²⁹¹ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, 1985., str. 393.

²⁹² Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1985., str. 393.

²⁹³ Isto.

Perunika i anemona simboliziraju i Božju volju ili riječ Duha Svetoga i time odražavaju kršćanski duh mučenice i ustrajnost vjerovanja, a perunika, kao mač koji simbolizira bol Djevice Marije pri pomisli na mučenje i smrt vlastitog sina, je moguće objašnjenje zašto Margareta drži mač, uz činjenicu da prikaz mača zrcali način njezinog pogubljenja. To je, dakle, potencijalno odraz njezinog mučeništva i žrtve, nađen i u cvijetu perunike. Sagledavanjem simbolike cvijeća, prikaz svete Margarete podržavaju detalji slike, koliko god oni izgledali nevezano. Iako se tematika ovog rada ne proteže na simboliku životinja na religioznim slikama, primarno istraživanje je dalo zanimljive podatke. Naime, prikaz je građen kroz jake kontraste svjetla i sjene, te je najtamnija podloga ona iza svetice i mrtvog zmaja. Unutar te tame se skriva i prikaz lisice, koji Đuro Vanuđura spominje govoreći: »Fazan, majmun, lisica, jelen, roda pa i cijeli krajolik uz vodu kao da dolaze iz nekog drugog svijeta.«²⁹⁴ Međutim, te životinje spadaju u Brueghelov svijet svete Margarete. Lisica tradicionalno predstavlja simbol zla i samog vraga u kršćanskoj ikonografiji, te prepredenost, prijevaru, požudu i zloću.²⁹⁵ S obzirom na legendu ove mučenice, koju ju je sam Sotona progutao u obliku zmaja, nije ni čudo da se znak požude i vraga pretvara u lisicu koja vreba u mraku iza zmaja i svetice. Ona koja nije bila voljna oskvrnuti svoje tijelo te je odlučila u znak Boga ostati čista, a smrt ju je dočekala jer je odbila brak, dodatno priča gledatelju svoju priču kroz simbole i u životinjskom svijetu Brueghelove slike. Majmun je u Brueghelovo doba bio tipičan simbol požude i materijalnih strasti.²⁹⁶ Negativna simbolika ove životinje zadržala se još iz antičkih vremena, kada se na majmune gledalo kao na karikature ljudskosti te su ih u bestijarima srednjeg vijeka asocirali s vragom i zlom, a u srednjevjekovnoj ikonografiji je predstavljao herezu.²⁹⁷ Time se uklapa koliko u kulturu Brueghelova doba toliko i u ovaj prikaz, zrcaleći poruku danu u obliku lisice. Tamna strana slike, koja u isto vrijeme skriva i otkriva zlo, požudu i vraga u obliku lisice, majmuna i zmaja, pretache se u svijetli krajolik na kojem čeka jelen kao simbol:

»pobožnosti, vjernog kršćana koji čezne za Bogom, Isusa Krista Spasitelja. Jelen preuzima svoje simboličko značenje iz Psalma 41:1 ›Kao što košuta žudi za izvorvodom, tako duša moja čezne, Bože, za tobom.« Stoga jelen postaje utjelovljenje pobožnosti i vjerske težnje. Isto tako, pošto jelen traži slobodu i utočište u visokim planinama, to se počelo koristiti kao simbol samoće i čistoće života.«²⁹⁸

Srednjevjekovni bestijari ponavljaju Plinijeve tvrdnje o neprijateljstvu između jelena i zmija, gdje jelena predstavljaju kao zakletog neprijatelja gmazova koji im pronalazi gnijezda te ih uništava. Time se veže uz ideju Krista koji uništava vraga.²⁹⁹ Unutar takve kršćanske ikonografije, simbol jelena idealno pristaje uz prikaz svete Margarete sa zmajem. Jelen gledatelja obavještava da je sveta Margareta pobijedila vraga u obliku gmaza kroz Kristovu pomoć. Također podsjeća da Krist proganja zlo te ga uništava. Roda koja se nalazi među žutim perunikama dodatno zrcali njihov simbolizam svojim predstavljajući »[...] razboritost i

²⁹⁴ Usp. Đuro Vandura, *nav. dj.*, 1988., str. 45.

²⁹⁵ Usp. catholictradition.org mrežna stranica, *Signs and Symbols Representing God and the Saints: Animals, Birds, Fish and Insects*, <http://www.catholictradition.org/Saints/signs1.htm>, [17. kolovoza 2013.].

²⁹⁶ Lucy Cutler, *Art and Architecture*, The Courtauld Institute of Art, »The Monkey in Art, Part 1«, http://www.artandarchitecture.org.uk/insight/cutler_monkey/cutler_monkey01.html, [16. kolovoza 2013.].

²⁹⁷ Usp. Lucia Impelluso, *Nature and its Symbols*. (Prevedo Stephen Sartarelli). Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004., str. 198.

²⁹⁸ »Piety. Faithful Christian longing for God. Christ the Savior. The stag takes its symbolic significance from Psalm 41:1: "As the hart panteth after the water brooks, so panteth my soul after thee, O God." Thus, the stag has come to typify piety and religious aspiration. Similarly, because the stag seeks freedom and refuge in the high mountains, it has been used to symbolize the solitude and purity of life.«, »Signs and Symbols Representing God and the Saints: Animals, Birds, Fish and Insects«, *catholictradition.org*, <http://www.catholictradition.org/Saints/signs1.htm>, [17. kolovoza 2013.].

²⁹⁹ Usp. Lucia Impelluso, *nav. dj.*, 2004., str. 244.

budnost, pobožnost i čednost. Vezuje se uz Navještenje jer, kao što roda najavljuje dolazak proljeća, tako je Mariji naviješten dolazak Isusa.«³⁰⁰ Time se dodatno upotpunjuje ideja perunika kao nositelja Božje riječi te se ojačava ideja čistoće duha i tijela ove svetice. Prikaz također sadrži brojne ptice, koje u kršćanskoj ikonografiji predstavljaju oslobođenu dušu³⁰¹ koja može simbolizirati samu sveticu koja je smrću sačuvala svoje obećanje Bogu te ju je on svojom ljubavlju oslobodio.

Provedena analiza, kao i činjenica da se izbor zastupljenog cvijeća ponavlja na nekoliko verzija ove slike, ukazuje da izbor flore i faune nije slučajan već da se kroz floru i faunu gradi poruka koja obećava spasenje, traži gledatelja da kao i svetica na slici sluša riječ Božju, te se kloni zla jer osjeća Božju ljubav u svemu oko sebe. Uz pravedan život nagrada na kraju je iskupljenje i vječan život u ljubavi Božjoj.

³⁰⁰ »[...] prudence and vigilance, piety, and chastity. It was associated with the Annunciation because, as the stork announces the coming of spring, the Annunciation to Mary indicated the Advent of Christ.«, catholictradition.org mrežna stranica, *Signs and Symbols Representing God and the Saints: Animals, Birds, Fish and Insects*, <http://www.catholictradition.org/Saints/signs1.htm>, [17. kolovoza 2013.].

³⁰¹ Isto.

7. MATTHYS NAIVEU: *DAME U RAZGOVORU S KAVALIROM*



Slika 7. Matthys Naiveu, *Dame u razgovoru s kavalikom*, ulje na platnu, 0,520 x 0,420 m, inv. br. SG-707

Matthys Naiveu se prema *The Dictionary of Art* rodio 1647. godine u Leidenu, kršten je 14. travnja iste godine, a u Amsterdam seli 1678. godine te ondje i umire 4. lipnja 1726. godine. Bio je sin roterdamskog trgovca vina te je prvi nauk stekao kod Abrahama

Toorenliveta (oko 1620.-92.), majstora crtanja i oslikavanja stakla iz Leidena.³⁰² Od 1667. do 1669. godine ga podučava slavni Gerrit (Gerard) Dou, začetnik tzv. Leidenske škole finog slikarstva. Dou je primio »300 guldena«³⁰³ za svoje usluge, što se, prema Adèle-Marie Dzidzaria, tada smatralo velikom sumom za poduku iz slikanja. Opravdanje visoke cijene nauka nalazi se u činjenici da su se slike takozvanih *fijnschilders* skupo prodavale.³⁰⁴ Njihove genre prizore malog formata, s mnoštvom minuciozno opisanih detalja, odlikuje dotjerana, uglačana tehnika slikanja koja svoje ishodište ima u tehnici slikanja na staklu, budući je Dou učio slikarstvo kod svoga oca, slikara na staklu. Adèle-Marie Dzidzaria također napominje da su čak dva Douova učenika – Naiveu i poznatiji Frans van Mieris St. – svoju prvu naobrazbu stekli baš kod slikara stakla, A. Toorenliveta. Godine 1671. Naiveu postaje članom Leidenskog ceha svetog Luke, a vođom istoga postaje 1677. godine i ponovo 1678. godine, kada se seli u Amsterdam.³⁰⁵

Na slici *Dame u razgovoru s kavalikom*,³⁰⁶ u formatu vertikalno postavljena pravokutnika, prikazane su tri figure u interijeru ispred lučno zaključenog prozora koji otvara pogled na vedutu grada. Najbliže gledatelju je vaza s velikim buketom zdesna, potom dama slijeva na čijem krilu leži pas. Iza prozorske daske nalazi se druga dama koja je gestom ispružene ruke i pogledom vezana za lik muškarca. Iza likova, u trećem prostornom pojasu, jasno je vidljiva crkvena arhitektura — kupola i toranj koji se različitim tonovima boja označuju kao drugačije udaljeni od gledatelja — dok s desne strane slike prostor ograđuje još jedna zgrada čija strana dodatno gradi prostor iza likova te određuje njihov odnos sa zadnjim planom slike, produžujući gledateljev pogled prema drveću i crkvenoj arhitekturi u pozadini. Đuro Vandura navodi kako slika do danas nije izlagana ni publicirana³⁰⁷ te da se ne poznaje dovoljno komparativnog materijala da bi se pobliže odredili ikonološki, vremenski ili prostorni smještaj ove slike.³⁰⁸ Time je njezina tema još uvijek upitna, iako Vandura navodi da u slučaju pronalaska pandana ovoj slici, temu možemo odrediti ili kao: »[...] alegoriju mirisa ili jedno od godišnjih doba, možda i jedan od stadija ljudskog vijeka?«³⁰⁹ Ovaj rad ne može jednoznačno odrediti tematiku, ali može ponuditi ideje, iako svakako pod upitnikom do daljnjeg istraživanja posvećenog isključivo opusu Matthysa Naiveua, a ne cvjetnoj simbolici.

U vazi s cvijećem se mogu razabrati sljedeći cvjetovi od vrha buketa prema bazi:

1. Ljiljan (lat. *Lilium candidum*)
2. Suncokret (lat. *Helianthus annuus*)
3. Božur (lat. *Peonia*)
4. Danji ljiljan (lat. *Hemerocallis*)
5. Perunika (lat. *Iris*)
6. Ruža (lat. *Rosa*)

³⁰² Usp. Jane Turner (ur.), *nav. dj.*, 1996., str. 442.

³⁰³ Usp. Adèle-Marie Dzidzaria: *Entertaining genre of Matthijs Naiveu - depicting festivities and performances at the dawn of the 'Theatre Age'*, Utrecht University, 2007., str. 6.

³⁰⁴ Usp. Adèle-Marie Dzidzaria, *nav. dj.*, 2007., str. 6.

³⁰⁵ Usp. Jane Turner (ur.), *nav. dj.*, 1996., str. 442.

³⁰⁶ Matthys Naiveu, *Dame u razgovoru s kavalikom*, ulje na platnu, 0,520 x 0,420 m, inv. br. SG-707.

³⁰⁷ Usp. Đuro Vandura, *nav. dj.*, 1988., str. 117.

³⁰⁸ Isto, str. 117.

³⁰⁹ Isto.

Ostatak cvijeća je teško sa sigurnošću odrediti, s obzirom da primarni prikaz na slici nije buket, te se manji cvjetovi predstavljaju prestilizirano da bi bilo moguće identificirati njihovu vrstu. Međutim, moguće je opisati simboliku ovih većih cvjetova, a njihovo značenje će možda pomoći u razvijanju ideja o temi slike.



Slika 8. Dijagram identificiranog cvijeća na slici *Dame u razgovoru s kavaliirom* Mattheusa Naiveua

7.1 Ljiljan (lat. *Lilium candidum*)

Bijeli ljiljani na ovom prikazu popularno su zvani »Bogorodičini« ljiljani, odnosno vrsta *Lilium candidum*. Međutim, valja naglasiti da se ime »Bogorodičin« ljiljan uvriježilo tek u viktorijsko doba, kada su iz Azije stigle nove vrste te se nomenklatura morala razviti kako bi udovoljila brojnijim vrstama. Do tada se ova vrsta jednostavno zvala bijeli ljiljan.³¹⁰ Prije no što je dobila svoju simboliku unutar kršćanstva, ova vrsta ljiljana visokog rasta bila je cijenjena još u Egipćana. Ondje im je značenje bilo, prema Tine Germu: »[...] kraljevnost, vladarsko dostojanstvo, odabranost i bezgrešna ljepota.«³¹¹ pa su faraoni često nosili žezla u obliku stiliziranog ljiljana, a prikazi ljiljana su krasili kraljevu odjeću, nakit, osobne predmete, pa čak i oružje. Germ također spominje kako su ljiljani igrali važnu ulogu u kretsko-mikenskoj kulturi, u kojoj su imali sličnu simboliku te su motivi ovog ljiljana krasili zidove palača, posuđe, nakit i oruđe.³¹² Ljiljan se poštivao u svim zemljama istočnog Sredozemlja, Bliskog i Srednjeg istoka, gdje je slovio kao simbol ljepote, vladarskog dostojanstva te kao sveta biljka koja pripada nebeskim vladarima i bogovima. U grčkoj kulturi bio je posvećen božici Heri. Mit govori da je Zeus svom sinu Heraklu, kojeg mu je rodila tebanska kraljica Alkmene, želio osigurati besmrtnost.³¹³ Stoga je Hermes, glasnik bogova, kradomice pokušao doći Herakla na grudima Here. Međutim, dijete je toliko snažno počelo sisati da se Hera probudila od boli te odgurnula malog poluboga. Od kapljica mlijeka koje je još uvijek teklo, na nebesima se stvorila Mliječna staza, dok su se od ovog božanskog mlijeka na zemlji stvorili ljiljani. Kako Marina Heilmeyer ističe, baš zbog tog mita se nekada nazivaju i »Junonine ruže«.³¹⁴ Te su ruže i ljiljani smatrani cvijećem nad cvjetovima: ljiljan kao simbol uzvišenog (djelomično i zbog svog visokog rasta) i čistog, a ruže kao simbol zavodljivog. Navodno je Afrodita, čiji su simbol bile ruže, bila ljubomorna i zavidjela ljiljanu na njegovoj sjajnoj bjelini, čistoći i neokaljanoj ljepoti te je za osvetu u središte cvijeta zatakнула: »[...] mesnati tučak, koji podsjeća na magareći falus.«³¹⁵

U srednjem je vijeku ljiljan bio uzgajan prema uputama Karla Velikog u vrtovima samostana zajedno s: »[...] ružom, perunikom i makom [...]«³¹⁶ zbog svojih ljekovitih svojstava, dok je u kršćanstvu ljiljan rajski cvijet i simbol: »[...] neprolazne ljepote i sreće što vladaju u rajskom vrtu.«³¹⁷ Germ također naglašava da je ljiljan znak spasenja te se pojavljuje kao atribut svetih djevoja, mučenica i nekih svetaca, dok također može biti simbol Krista.³¹⁸ Međutim, u kršćanskoj simbolici je, uz ružu, zasigurno najčešći cvijet Djevice Marije, simbolizirajući njezinu čistoću, nevinost i djevičanstvo.³¹⁹ U pravilu nikada ne izostaje iz prikaza Navještenja te općenito slovi za simbol primarno bezgrešnosti Djevice i njezinog djevičanstva, a i njezinog bezgrešnog začeća. U XVII. i XVIII. stoljeću često se prikazuju unutar mrtvih priroda, pogotovo u nizozemskom slikarstvu, noseći značenje čistoće i Djevice Marije.³²⁰

³¹⁰ Usp. Celia Fisher, *Flowers of the Renaissance*, 2011., str. 37.

³¹¹ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 69.

³¹² Isto, str. 69.

³¹³ Isto, str. 70.

³¹⁴ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 48.

³¹⁵ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 70.

³¹⁶ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 48.

³¹⁷ Usp. Tine Germ, *nav. dj.*, 2002., str. 71.

³¹⁸ Isto, str. 71.

³¹⁹ Isto.

³²⁰ Usp. Ellen Siegel, *nav. dj.*, 2011. str. 13.

7.2 Suncokret (lat. *Helianthus annuus*)

Marina Heilmeyer navodi da suncokret u Europu donose konkvistadori, kao jednu od prvih tekovina iz Novog svijeta.³²¹ Kao »začin sunca« opisuje ga španjolski botaničar Nicholas Monardes 1569. godine.³²² Nakon dolaska u Španjolsku 1569. godine suncokret se polagano širi kontinentom: prvotno kao dekorativna biljka, sve dok se u XVII. stoljeću suncokretove sjemenke ne počinju koristiti u hrani, kao dodatak kruhu ili pržene kao zamjena za kavu.³²³ Primarna simbolika na slikama je vladarska, odnosno, suncokret je simbol vladara i odanosti njegovih podanika te označuje ponos. U kršćanskoj simbolici označuje odanost vjernika Katoličkoj Crkvi.³²⁴ Naime, cvijet slijedi svjetlost sunca te prema njemu okreće glavu, što se uspoređuje s vjernicima koji se okreću prema i slijede Boga. Uza sve, ona tvrdi da suncokret predstavlja prirodnu vitalnost i naklonost primitivnom.³²⁵ Ellen Siegel smatra da suncokret možemo interpretirati kao: »Božansko svjetlo, trgovinu ili istraživanje«³²⁶, jer potječe iz Indije te se time asocira uz istraživanje i trgovinu.

Ostali cvjetovi koje možemo identificirati na slici *Dame u razgovoru s kavalikom* su već obrađeni unutar ovog rada stoga njihovu simboliku samo navodim u tablici radi što preglednije obrade značenja kojima cvjetni aranžman možda može pridonijeti interpretaciji Naïvouve slike.

Biljka	Sekularna simbolika	Sakralna Simbolika
Ljiljan (lat. <i>Lilium candidum</i>) + Danji ljiljan (lat. <i>Hemerocallis</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • kraljevnost • vladarsko dostojanstvo • odabranost • bezgrešna ljepota • čistoća 	<ul style="list-style-type: none"> • neprolazne ljepote i sreće što vladaju u rajskom vrtu • atribut svetih djevice, mučenica i nekih svetaca • simbol Krista • čistoću • nevinost • djevičanstvo • najčešći atribut Djevice Marije
Suncokret (lat. <i>Helianthus annuus</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • vladar • odanost • ponos • prirodna vitalnost • naklonost primitivnome • trgovina • istraživanje 	<ul style="list-style-type: none"> • odanost vjernika Bogu • Božansko svjetlo
Božur (lat. <i>Peonia</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • ljekovita i magična svojstva • bogatstvo • istraživanje • trgovina 	<ul style="list-style-type: none"> • Krist iscjelitelj • Djevica Marija kao »ruža bez trnja« • vječna Božja ljubav

³²¹ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 82.

³²² Usp. Celia Fisher, *Flowers of the Renaissance*, 2011., str. 128.

³²³ Usp. Marina Heilmeyer, *nav. dj.*, 2006., str. 82.

³²⁴ Isto, str. 82.

³²⁵ Isto.

³²⁶ »Divine light or trade and exploration (originally from India)«, Ellen Siegel, *nav. dj.*, 2011. str. 14.

Biljka	Sekularna simbolika	Sakralna Simbolika
Perunika (lat. <i>Iris</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • novi život i besmrtnost kao i drugo proljetno cvijeće • pratitelj ženskih duša u zagrobni život 	<ul style="list-style-type: none"> • mačevi koji probadaju Marijino srce pri pomisli na patnju njezina sina • simbol Navještenja/obznanjivanje volje Božje • sveto Trojstvo
Ruža (lat. <i>Rosa</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • putenost • ljubav • ženstvenost • zabranjena ljubav • prostitucija • dekadencija • bogatstvo 	<ul style="list-style-type: none"> • duhovna ljubav • rajska ljepota • vječni život • Božja ljubav i milost • stalna vjera • mučenička smrt • ljubav i bol Djevice Marije • čistoća • bezgrešnost

Tablica 4: Popis cvijeća i njegova simbolika, Matthys Naiveu: *Dame u razgovoru s kavalikom*

Ako pretpostavimo da je raskošan buket cvijeća namjeren detalj, a ne samo dekorativni dodatak sceni koja se odvija, tada je moguće iščitati religioznu simboliku u kojoj su najistaknutiji cvjetovi oni koji simboliziraju Djevicu Mariju ili odanost Bogu i Božju ljubav. Tome u prilog ide i izbor motiva u pozadini – crkve koja doprinosi prepoznavanju religiozne pouke same slike. Lučni okvir nadalje evocira dugogodišnju tradiciju nabožnih slika s prikazom Bogorodice s Djetetom ili sveca koji pozivaju gledatelje na molitvu i meditaciju.

Međutim, prisutnost luka me, osobito vezano uz Matthysa Naiveua, navela na razmišljanje o teatru i teatralnosti u opusu ovog umjetnika. Naime, Adèle-Marie Dzidzaria u svom radu opisuje vezu između teatra i Naiveuovog opusa tvrdeći:

»Jedna od središnjih tema u njegovim zrelim radovima postaje prikaz događanja i zabava na otvorenim i u zatvorenim prostorima. Čini se da je svoju inspiraciju nalazio na ulicama i sajmovima, kao i predstavama. Birao je zabavne aspekte života – ljude u smiješnim situacijama, neke postavljene u prenaplašene poze ili kostime, bilo svjesno ili nesvjesno igrajući ulogu lude. Prikazujući ljude kako se prenemazu na proslavama znači pojačati svakodnevne scene ‘kazališta života’ kakve su Naiveu i njegovi suvremenici viđali u predstavama koje su prikazivali glumci.«³²⁷

Matthys Naiveu je posebice nakon preseljenja iz Leidena u Amsterdam počeo sve češće slikati velike kompozicije koje su uključivale svetkovine ili festivale sa, za njega tipičnim, prikazima likova glumaca iz *comedia dell'arte*. Time se samo nadovezao na teatralnost koja se već i kod predhodnih majstora baroka utkala u *genre* slikarstvo Nizozemske, gdje su majstori na što bolji način željeli prikazati animiranost, uhvaćeni trenutak života i spontane izraze likova. Velike kompozicije različitih festivala su mu omogućavale prikazivanje

³²⁷ »One of the central themes in his mature oeuvre becomes the depiction of out-doors and in-doors events and amusements. It seems as if his inspiration had come from the streets and markets as well as plays. He chose aspects from life that would entertain - people in hilarious situations, some in exaggerated poses or costumes, either playing the part of fool consciously or unconsciously. Showing people acting out during the festivities is to amplify the everyday scene of the ‘theatre of life’ like Naiveu and his contemporaries saw in the plays performed by actors.« Adèle-Marie Dzidzaria, *nav. dj.*, 2007., str. 24.

različitih likova, kostima i ekspresija, postavši jedna od njegovih omiljenih tema. Motiv luka jedan je od učestalih motiva leidenovske »fine« škole slikarstva:

»Čini se da najtrajnjiji kompozicijski element »fine« škole, koji i dalje izranja iz radova koji se pripisuju Naiveuu, pored korištenja zavjesa u prethodnim radovima, postaju prozorski lukovi. Kao i zavjese, i lukovi se vezuju uz teatralnost. Ove slike u prozorima imaju ugrađenu »komunikacijsku zaigranost« likova na slici i promatrača, u kojoj su promatrati i biti promatran ključni za samu suštinu slike. Vrlo često osobe prikazane na ovim *genre* slikama sa zavjesama i nišama gledaju prema van, izvan slike, i drže nešto kao da promatraču nude da to pogleda. Ovaj ugrađeni kontakt s gledateljem otkriva svjesnost promatranja, odnosno – biti na vidjelu ili biti dio predstave. Ova usmjerenost na publiku i združivanje stvarnog svijeta sa »svijetom igre« čini poveznicu prema bliskoj, kazališnoj umjetnosti.«³²⁸

Točno takvu dinamiku možemo osjetiti na slici *Dame u razgovoru s kavalikom*: dama s cvijetom iskače iz »drame« koja se odigrava između dame i kavalira koji su povezani gestom i pogledom, dok dama u prvom planu svoj pogled baca na promatrača ovih »glumaca« – na osobu izvan slike. Dama koja sjedi na prozoru svojim pogledom, cvijetom koji drži, psom na krilu i velikom vazom cvijeća upućuje na zagonetnu tematiku ove slike koja je najvjerojatnije alegorija. Cijela je scena postavljena poput kazališne scene kojoj promatrač pristupa. Tim više što se u opusu Matthysa Naiveua nalazi nekoliko prikaza glumačkih trupa i kazališnih izvedbi koje sadržavaju osobe po izgledu vrlo slične ovim damama, dok je kavalir po odjeći i vlasulji sličan prikazima doktora na slikama ovog umjetnika, koji slijede tradiciju nizozemskog slikarstva gdje se prikazuju posjeti doktora, koji u stvari imaju prikriveno značenje.

Naiveu također prikazuje i lik nadriliječnika (niz. *kwakzalver*) koji je često bio tema predstava koje je Naiveu uključivao u prikaze festivala i svečanosti. Jedan takav prikaz, u kojem možemo uočiti sličnosti »kavalira« i doktora, jest slika iz 1704. godine nazvana *Liječnik za stopala*³²⁹ gdje se prikazuje predstava; plakat u gornjem lijevom kutu slike naznačuje da je riječ o kazališnoj skupini, a obično je služio kao likovni prikaz činova koje će glumci odigrati. Dzidzaria skreće pozornost na temu ove slike:

»Ova tema opet podsjeća na teme koje su bile popularne u 1630-ima i 1640-ima, kao što su prikazi »*leedvermaak*«³³⁰ ili oni čije je značenje osjetilo dodira. Tradicionalno bi bio prikazan seoski liječnik koji liječi nogu seljaka ili putujući kirurg koji vadi zube, dok ljude koji okolo stoje zabavlja pogled na lice pacijenta koji trpi bol«³³¹

³²⁸ »It seems that the most lasting compositional element of the 'fine' school that continues to emerge in works attributed to Naiveu, besides the use of curtains in his earlier works, are window arches. As well as curtains, also arches have been seen in relation to the theatricality. These window-paintings have an inbuilt 'communication-play' between the figures in the painting and the spectator, where the act of looking and being looked at is central to the essence of the image. Very often the persons depicted on these genre paintings with curtains and niches are looking out of the picture and holding something as to show to the viewer. This imbedded contact with the onlooker reveals the awareness of being watched, hence being on show or part of the show. This orientation to the public and amalgamation of the real world with the 'play world' makes a connection to the adjoining art of theatre.« Adèle-Marie Dzidzaria, *nav. dj.*, 2007., str. 11-12.

³²⁹ Matthys Naiveu, *Liječnik za stopala*, 1704., ulje na dasci, 53,3 x 61 cm, Privatna zbirka u SAD-u.

³³⁰ Zluradost - (njemački *Schadenfreude*) je termin koji opisuje radost nevolji ili nesreći koja se dogodi drugoj osobi ili skupini. Može biti potajna ili otvorena (prezir, ismijavanje, ironija, zloba, sarkazam), »Zluradost«, *Wikipedia*, <http://hr.wikipedia.org/wiki/Zluradost>, [14. listopada 2013.].

³³¹ »This subject is again reminiscent of themes that were popular in the 1630-1640's as representations of 'leedvermaak' or as signifying the sense of touch. Traditional depiction would show a village physician treating the foot of a peasant or an itinerant surgeon extracting teeth when often bystanders are amused by patient's face that is racked with pain.« Adèle-Marie Dzidzaria, *nav. dj.*, 2007., str. 44.

S druge strane, »dame« imaju sličnost s mladim glumicama na nekoliko slika, prvenstveno slike iz Musées d'Art et d'Histoire u Ženevi pod nazivom *Predstava kazališta na otvorenom s plesom*³³² te na slikama *Glumci glume na otvorenom (i plesni par)*³³³ i *Glumci glume na otvorenom (i glumac koji kleči)*³³⁴ koje su par. Ako uzmemo u obzir sličnosti prikazanih likova s prikazima glumaca na drugim djelima Matthysa Naiveua, onda možemo razviti ideju da je ova slika prikaz glumaca koje je već i prije zastupao na svojim djelima, te da ona prikazuje svojevrsnu »glumu«. Thijs Weststeijn naglašava kako je umjetnost u Nizozemskoj u XVII. stoljeću shvaćana kao svojevrsno kazalište. Realističan prikaz koji slijedi prirodu je igrao ulogu u stvaranju virtualne stvarnosti kako bi se gledatelji samim činom promatranja osjećali dijelom akcije na platnu. Cilj svakog slikara bilo je prikazivanje svojih likova ili predmeta što realističnije i kako bi se činili živima, te bi tada promatrači mogli iz prikaza izvući maksimalnu poduku i užitak sudjelovanja u alternativnoj stvarnosti. Unutar umjetničkog diskursa toga doba cijenila se uloga promatrača, jer je umjetnost imala ne samo didaktičnu ulogu već se jednako cijenila i sposobnost slika da uzburkaju emocije svojih gledatelja. Kroz takvu recipročnu dinamiku likova na platnu i promatrača, nije niti čudo da se na likovnu umjetnost gledalo kao i na kazališne predstave. Štoviše, Samuel van Hoogstraten je preporučao sate glume kao dio obrazovanja koje bi umjetnici trebali imati.³³⁵ Budući da se životopisnost likova pripisivala jednakim dijelom umjetnikovom tehničkom znanju i njegovoj sposobnosti da djelić sebe utka u svoje likove, Van Hoogstraten je inzistirao da bi se umjetnici trebali dramski obrazovati kako bi bili sposobniji spoznavati i doživljavati osjećaje i vjerodostojnije ih prenositi u slikovni medij.

Dakle, možemo se zapitati: je li moguće da je ovo intiman, glumljeni alegorijski prikaz posjeta liječnika? Kavalir damu nježno drži za desni zglob, kao da joj mjeri puls, pokret koji je čest na prikazima posjeta liječnika. Međutim, dok se prikrivena simbolika na tipičnim prikazima ove tematike nalazi u detaljima poput slika na zidu ili bočica s urinom koje otkrivaju značenje – doktor ondje pregledava ženu koja »boluje« od ljubavi, ljubavnih jada ili je, kao nuspojava ljubavi, u stvari trudna. Ovdje tu simboliku možemo naći u cvijeću koje se pojavljuje. Ruža je, kako je bilo spomenuto, simbol ljubavi, tjelesnosti i požude, a ovdje ju obje dame drže kao znak pravog značenja prikaza. Prva dama gledatelju čak upućuje znalački pogled s laganim osmjehom, kao da bi nam svima trebalo biti jasno o čemu je tu riječ. Druga dama, kojoj zglob drži nasmiješeni kavalir, istom mu rukom predaje ružu, kako bi ju pomirisao. Na tipičnim prikazima liječničkih posjeta u Naiveuovom opusu samo liječnici upućuju osmijeh, kako bi se pokazala teatralna postava prikaza, skriveno značenje i šaljivost ove teme. Međutim, ovdje svi likovi imaju osmijeh na licu, što dodatno uvjerava da je ovo glumačka postava i predstava koja na intiman način opisuje ovu često zastupljenu šaljivu temu. Drugo cvijeće također može igrati ulogu: ljiljani sa simbolikom čednosti i nevinosti dodaju šaljivu notu prikazu »oboljelih« dama koje u stvari pate od ljubavi. Božur označava ljekovitost koja se može referirati na ulogu liječnika u prikazu, perunike mogu predstavljati »navještenje«, no ne u religioznom smislu već u smislu djeteta koje je na putu, što dodatno dopunjuje prisutnost danjih ljiljana koji označavaju koketnost i majčinstvo. Suncokret, u tandemu s psom, označava odanost, što u šaljivom kontekstu prikaza može značiti upravo suprotno.

³³² Matthys Naiveu, *Predstava kazališta na otvorenom s plesom*, ulje na platnu, 51 x 42 cm (68 x 59 cm sa okvirom), Ženeva: Musées d'Art et d'Histoire, inv. br. 1914-0111.

³³³ Matthys Naiveu, *Glumci glume na otvorenom (i plesni par)*, ulje na platnu, 48 x 37,5 cm, London: Zbirka R. Cecil.

³³⁴ Matthys Naiveu, *Glumci glume na otvorenom (i glumac koji kleči)*, ulje na platnu, 48 x 37,5 cm, London: Zbirka R. Cecil.

³³⁵ Thijs Weststeijn, *nav. dj.*, 2008. str. 183.

Cvjetna nas simbolika može i navesti na alternativna razmišljanja o tematici ove slike, koju je kao mogućnost istaknuo i Đuro Vandura, naime, da je ovo »alegorija mirisa«³³⁶ u kojoj doktor igra ulogu. Ovaj prikaz se dakle može protumačiti i kao alegorija mirisa pri čemu cvijeće vizualno stimulira ideju ugodnog mirisa, a gesta dame koja kavaliru dodaje ružu kako bi ju pomirisao nalazi svoje primjere u predhodnim izvedbama drugih umjetnika, poput bakroreza Jana Saenredama *Pet osjetila*³³⁷, koji pak tu temu obrađuje po uzoru na Hendricka Goltziusa gdje par kroz seriju gesta i rekvizita odigrava pet osjetila.³³⁸

U svakom slučaju, ideja alegorije čula nije strana nizozemskim umjetnicima te nije teško zamisliti da je i sam Matthys Naiveu odlučio obraditi tu temu. U njegovu opusu, koji kataloški donosi Dzidzara, nalazimo sliku *Svirača violine*,³³⁹ osobito indikativnu pri ovakvoj interpretaciji zagrebačke slike. Naime obje slike, osim lučnoga otvora, odlikuje gotovo istovjetno kompozicijsko rješenje gdje likovi kao pozornicu koriste prostor ispred i iza luka. Likovi su na obje slike tipološki slični te muški lik violinista nosi crnu periku kakvu nosi i »kavalir« u Strossmayerovoj galeriji. Nadalje, dimenzije slike *Svirača violine* gotovo su istovjetne onima slike *Dame u razgovoru s kavalikom*. Postavlja se pitanje je li moguće da su ove slike bile dio ciklusa pet osjetila? Ako je to slučaj tada bi se mogla odrediti tematika Naiveuove slike u Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU, a funkcija raskošnog buketa cvijeća bi postala jasna. Uz napomenu da su različite mogućnosti ikonografskoga čitanja ovoga motiva i dalje moguće – upravo s obzirom na njezinu pripadnost (ili ne?) širem nizu – možemo zaključiti da je i na ovoj slici potvrđena moć cvjetne simbolike da ponese ključna značenja za cijeli prizor.

³³⁶ Usp. Đuro Vandura, *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1982., str. 117.

³³⁷ Jan Saenredam, *Pet osjetila*, bakrorez, 17,6 x 12,2 cm.

³³⁸ Prikaz osjetila mirisa je posebice slično gesti na Naiveuovoj slici s obzirom da mlada djevojka na Saenredamovom prikazu pruža mladiću ružu da je pomiriše, dok ga prati pogledom.

³³⁹ Matthys Naiveu, *Svirač violine (Violinski solo)*, ulje na platnu, 51 x 43 cm.

8. ZAKLJUČAK

Pregledom pojave motiva i simbolike cvijeća u kontekstu nizozemskog i flamanskog slikarstva, na primjerima iz Strossmayerove galerije starih majstora HAZU u Zagrebu, bilo je moguće pratiti pojavu cvjetne mrtve prirode kao samostalne slikarske vrste. Kroz analizu primjera opisujem povijesni razvoj simbolike pojedinih cvjetova te koristim njihova ikonografska značenja kako bih razvila teorije o tematici pojedinih primjera. Ti primjeri uključuju dvije cvjetne mrtve prirode Jeana Baptiste de Bosschaerta, religioznu sliku *Krajoblik sa svetom Margaretom* Jana Brueghela Starijeg i *genre* prikaz Matthysa Naiveua, pod naslovom *Dame u razgovoru s kavalirirom*. Riječ je o dva slikara iz južnih provincija (Bosschaert i Brueghel Stariji) i jednom iz sjevernih provincija (Matthys Naiveu), čime se postavilo pitanje odnosa i svojstava tih dvaju odvojenih, ali opet srodnih nacionalnih umjetničkih tradicija u slikanju mrtve prirode. Naglašavam da iako politička podvojenost ostavlja dublji kulturni trag, veze između sjevernih i južnih pokrajina se ne prekidaju, a utjecaji i prenošenje ideja neprestano se održavaju, što se ogleda u trgovini, sakupljanju slika, u putovanjima i boravcima slikara.

Razrađujući veze i razlike između nizozemskog i flamanskog slikarstva mrtvih priroda opisujem osamostaljenje ovog žanra koji je prošao dugi put od antike sve do XVI. stoljeća kada se u Nizozemskoj i Flandriji on ustaljuje kao prikaz oplemenjen dovoljnim kulturološkim, estetskim i povijesnim značajem da preuzme svoju samostalnost. U nizozemskoj i flamanskoj umjetnosti dolazi do procvata slikarstva mrtvih priroda u XVII. stoljeću. Društvene struje i umjetnički diskurs su u to doba, naglašavajući sličnosti i povezanost likovnih umjetnosti s retorikom, znanošću i filozofijom, u XVII. stoljeću položili temelj za osamostaljenje novih načina prikazivanja vidljivog svijeta. Ti prikazi su počeli uključivati predmete svakodnevnice, vaze s cvijećem, hranu i raritete, čime se mrtva priroda počinje isticati kao neovisan žanr. Taj je žanr u okviru tog geografskog područja ostavio poseban trag unutar tradicije umjetničkog izričaja te se ondje u potpunosti osamostalio pod okriljem deskriptivnog realizma postignutog razvitkom umjetničkih tehnika, filozofije i društvenog svjetonazora koji je zahtijevao prikaz virtualne stvarnosti koja obmanjuje osjetilo vida i poučava.

Pod utjecajem društvenih i religijskih promjena, razvitka trgovine, i inovacija na području znanosti, razvijali su se izričaj, metode i funkcija cvjetnih mrtvih priroda koje su ujedno i postale kroničarima tih pomaka u društvu unutar kojeg nastaju.

Povijesni razvitak simbolike cvijeća u umjetnosti i humanistička želja za istraživanjem ustaljenih kanona naznačili su i pojavu botaničkih traktata u Europi tijekom XVI. pa sve do XVIII. stoljeća. U isto vrijeme, osamostaljenje botanike i procvat prirodoslovnih znanosti od renesanse do XVIII. stoljeća podudara se s postupnim procesom osamostaljenja cvjetnih mrtvih priroda kao slikarskih vrsta i rastom popularnosti simbolike cvijeća u umjetnosti. Time se naglašava značaj cvijeća u kulturi, znanosti i životu čovjeka, koliko i osjetljivost mnogih područja ljudskog djelovanja, gdje se pomaci u jednom odražavaju na niz drugih.

Kroz ovu istraživačku temu bilo je također moguće pratiti razvoj metodoloških pristupa proučavanju realizma u nizozemskom i flamanskom slikarstvu od kraja 60-ih godina prošlog stoljeća do početka XXI. stoljeća, s posebnim naglaskom na ideje koje razvija Eddy de Jongh. Ono što je zajedničko svim slikama koje analiziram jest svakako deskriptivni realizam. Razmatrajući pitanje realističkoga izričaja i funkcije istoga u nizozemskom i flamanskom slikarstvu mrtve prirode, zaključujem da cvijeće ima ulogu nositelja značenja osvrćući se na stajalište Eddy de Jongha o funkciji nizozemskih i flamanskih djela da pouče i

zabave. Provedena analiza četiri slike iz fundusa Strossmayerove galerije ukazala je na didaktičnu ulogu cvijeća, gdje se ono koristi kao moralno upozorenje. Realizam u slikarstvu tog podneblja je imao ulogu stvaranja virtualne stvarnosti koja ostavlja emotivni dojam na gledatelja te kroz koji se poučnim sadržajem stvara spoznaja samog sebe i svijeta oko sebe. Kako bi se postigao emocionalni, didaktički i estetski doživljaj djela slikari koriste deskriptivni realizam u svrhu lakšeg uživanja gledatelja u scenu, kao i lakšeg prijenosa pouke koja je pod okriljem realizma još uvjerljivija. Budući da se unutar umjetničkog diskursa XVII. stoljeća u Nizozemskoj i Flandriji smatralo da je crtež ili prikaz temelj svih umjetnosti i znanosti, slikarstvo se time smatralo poučnim i izravnim medijem prijenosa znanja, a realizam najboljom metodom ostvarivanja tog cilja. Osim zajedničkih značajki svake slike, fokusirala sam se na specifične načine na koje cvjetna simbolika pridonosi interpretaciji svakog djela zasebno.

Analizom floralnog inventara slika *Vaza s cvijećem I.* i *Vaza s cvijećem II.* dolazim do nekoliko zaključaka te, poštujući ideje Eddyja de Jongha predlažem nekoliko mogućih interpretacija, kod kojih moguća dekorativna uloga cvjetnih buketa ne isključuje mogućnost ikonografske poruke *vanitasa*, religiozne poruke, prikaza zanimanja za botaniku ili alegorije mirisa. Zagovaram prisutnost nekoliko značenja istovremeno te smatram da i u slučaju da se radi o čisto dekorativnim prikazima, odabir cvjetnih vrsta u pojedinom buketu zadržava svoje značenje kroničara doba kada je slika nastala te odraza ljubavi prema cvijeću koja je odlika nizozemske i flamanske kulture.

Unutar analize slike *Krajolik sa svetom Margaretom* pokušala sam ukazati na ikonografsku vrijednost cvjetnih elemenata samog krajolika te istaknuti te vegetabilne, ali i životinjske elemente kao važne za tkanje religiozne tematike ovog prikaza koji se nekoliko puta pojavljuje u opusu Jana Brueghela Starijeg. Cvjetne elemente u ovom kontekstu možemo gledati kao »pojačivače« religioznog značenja slike koji suptilno prepričavaju i odražavaju hagiografiju prikazane svetice te se ujedno kohezivno stapaju s krajolikom kojem pripadaju.

Sagledavajući kompoziciju i likove slike *Dame u razgovoru s kavalikom* Matthysa Naiveua, naglasila sam način na koji simbolika prikazanog cvijeća igra ulogu u konstruiranju narativnosti prikaza te kako značenja određenih cvjetova u kombinaciji s ostalim elementima kompozicije – osobito kada se analiziraju u usporedbi s drugim djelima ovog umjetnika – mogu ukazivati na nekoliko interpretacija tematike te slike, posebice njene moguće pripadnosti unutar česte teme nizozemskog slikarstva – ciklusa pet osjetila. Prikaz cvijeća također može ukazivati na temu posjeta liječnika kada se analizira u sklopu tradicije nizozemskog slikarstva koja likovne prikaze uspoređuje s kazalištem te idejom glume. Budući da je veliki dio Naiveuovog opusa posvećen upravo prikazima glumačkih družina i kazališnim izvedbama, umjetnik je često prikazivao iste glumce. Poznata lica koja susrećemo na nekoliko slika ponovo su se našla na Naiveuovom platnu iz Strossmayerove galerije te se uz analizu ikonografije cvijeća dolazi do zaključka da je scena posjeta liječnika prikazana putem glumaca, dodatno naglašavajući alegorijsko značenje prikaza.

Samuel van Hoogstraten naziva slikarstvo ogledalom prirode³⁴⁰. Time se kroz jednostavnu izjavu dočarava kompleksnost i dualnost slikarstva unutar teza, pisanja, kritike i teorije umjetnosti još od antičkih vremena. Upravo je ta kompleksnost razlog brojnih interpretativnih mogućnosti simbolike cvijeća na nizozemskim i flamanskim slikama XVII. i XVIII. stoljeća. Unutar tog diskursa jednako možemo sagledavati ideje Svetlane Alpers i Eddyja de Jongha koje su na prvi pogled potpuno različite, međutim se vežu činjenicom da naglašavaju dualnost nizozemskog slikarstva. Ono se jednako može sagledati kroz »prividni realizam« i kao umjetnost koja se okreće od narativnosti i nastaje kao zrcalo prirode, odnosno

³⁴⁰ Usp. Thijs Weststeijn, *nav. dj.*, 2008. str. 86.

čisto površinsko zrcaljenje vidljivog svijeta. Naime, kao ogledalo prirode slikarstvo se stavlja u ulogu virtualne stvarnosti i varke, istine i laži, zabavljača i učitelja, mudrosti i taštine. Međutim i samom dualnošću likovne umjetnosti potvrđuje se prisutnost dubljeg značenja likovnih prikaza koji u nizozemskom i flamanskom slikarstvu XVII. i XVIII. stoljeća služe kao metafore za dočaravanje nevidljivog vidljivim. Unutar toga prikaz cvijeća kao tema mrtve prirode, dijela religioznog prikaza ili genre scene mora se analizirati kroz nekoliko pogleda kako bi se što bolje mogla spoznati značajnost prikazane flore koja svakako može doprinijeti boljem razumijevanju likovnog djela, kulture, filozofije i društva unutar kojeg djelo nastaje.

SLIKOVNI PRIKAZI

Slika 1. Jean Baptist Bosschaert, *Vaza s cvijećem I.*, ulje na platnu, 59,5 x 48,5 cm, inv. br. SG-586.

Izvor: Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, Zagreb

Slika 2. Dijagram identificiranog cvijeća na slici *Vaza s cvijećem I.* Jeana Baptisteu Bosschaerta

Izvor: Kevin Lanthier, Cake Imagery, 319-119 W Pender Street, Vancouver, BC, Canada

Slika 3. Jean Baptist Bosschaert, *Vaza s cvijećem II.*, ulje na platnu, 59,5 x 48,5 cm, inv. br. SG-587.

Izvor: Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, Zagreb

Slika 4. Dijagram identificiranog cvijeća na slici *Vaza s cvijećem II.* Jeana Baptisteu Bosschaerta

Izvor: Kevin Lanthier, Cake Imagery, 319-119 W Pender Street, Vancouver, BC, Canada

Slika 5. Jan Brueghel Stariji, *Krajoblik sa svetom Margaretom*, ulje na platnu, 1.175 x 1.880 cm, inv. br. SG-475

Izvor: Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, Zagreb

Slika 6. Dijagram identificiranog cvijeća na slici *Krajoblik sa svetom Margaretom* Jana Brueghela Starijeg

Izvor: Kevin Lanthier, Cake Imagery, 319-119 W Pender Street, Vancouver, BC, Canada

Slika 7. Matthys Naiveu, *Dame u razgovoru s kavalikom*, ulje na platnu, 0,520 x 0,420 m, inv. br. SG-707

Izvor: Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, Zagreb

Slika 8. Dijagram identificiranog cvijeća na slici *Dame u razgovoru s kavalikom* Matthysa Naiveua

Izvor: Kevin Lanthier, Cake Imagery, 319-119 W Pender Street, Vancouver, BC, Canada

TABLICE

Tablica 1: Popis cvijeća i njegova simbolika, J.B. Bosschaert: *Vaza s cvijećem I.*

Tablica 2: Popis cvijeća i njegova simbolika, J. B. Bosschaert: *Vaza s cvijećem II.*

Tablica 3: Popis cvijeća i njegova simbolika, Jan Brueghel Stariji: *Krajolik sa svetom Margaretom*

Tablica 4: Popis cvijeća i njegova simbolika, Matthys Naiveu: *Dame u razgovoru s kavalikom*

BIBLIOGRAFIJA

Alp, Sevkett i Koyuncu, Mehmet, *Rose (Rosa spp.) genetic resources of Lake Van basin, Turkey: endangered antic roses of old Van gardens*. Springer Science+Business Media B.V. 2010 [DOI 10.1007/s10722-009-9520-5]

Alpers, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

Badurina, Anđelko (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, 1985.

Bonaventura Duda i Jerko Fućak (ur.), *Novi Zavjet i Psalmi*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2002.

Cutler, Lucy, »The Monkey in Art«. The Courtland institute of Art. *Art and Architecture*, http://www.artandarchitecture.org.uk/insight/cutler_monkey/cutler_monkey01.html [16. kolovoza 2013.].

Day, Jan, »What is the Meaning of the Morning Glory Flower?« *eHow.com* http://www.ehow.com/about_6519699_meaning-morning-glory-flower_.html. [2. kolovoza 2013.].

De Jongh, Eddy, *Questions of meaning: Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*. Leiden: Primavera Pers, 2000.

Dickinson, Asa Don, *Wild Flowers Worth Knowing*. 1917.
<http://www.gutenberg.org/files/8866/8866-h/8866-h.htm#PREFACE>.

Dzidzaria, Adèle-Marie, *Entertaining genre of Matthijs Naiveu - depicting festivities and performances at the dawn of the 'Theatre Age'*. Znanstveni diplomski rad. Utrecht University, 2007.

Eland, Sue, »Viburnum opulus«. *Plantlives.com*.
[http://www.plantlives.com/docs/V/Viburnum_opulus.pdf].

Fisher, Celia, *Flowers of the Renaissance*. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011.

Fisher, Celia, *The Golden Age of Flowers: Botanical Illustration in the Age of Discovery 1600-1800*. London: The British Library, 2011.

»Flora 1: Plants of Greek Myth«. *Theoi Greek Mythology*. <http://www.theoi.com/Flora1.html>. [28. srpnja 2013.].

»Foxglove Flowers Meanings«. *Living Arts Originals*. 14. rujna 2010., <http://livingartsoriginals.com/flower-foxglove.html>. [2. kolovoza 2013.].

»Foxglove Flowers - Pictures and Meanings«. *Flower info.org*. <http://flowerinfo.org/foxglove-flowers>. [2. kolovoza 2013.].

Germ, Tine, *Simbolika cvijeća*. Zagreb: Mozaik knjiga, 2002.

Gerson Horst; Kuile E.H. ter, *Art and Architecture in Belgium 1600-1800*. Harmondsworth (Middlesex, UK), Baltimore (Maryland, U.S.A.), Mitcham (Victoria, Australia): Penguin Books Ltd, 1960.

»Guelder Rose or Crampbark, for Health: History and Uses of Guelder Roses«. *Herbs-Treat and Taste*. 24. listopada 2011., <http://herbs-treatandtaste.blogspot.com/2011/10/guelder-rose-or-crampbark-for-health.html>, [1. kolovoza 2013.].

Haig, Elizabeth, *The Floral Symbolism of the Great Masters*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd. Broadway House, 1913.

Heilmeyer, Marina, *The Language of Flowers*. München, Berlin, London, New York: Prestel Verlag, 2006.

Higson, Howard, »The History and Legacy of the China Rose«, *Quarryhill Botanical Gardens*, <http://www.quarryhillbg.org/page14.html> [1.kolovoza 2013.].

Impelluso, Lucia, *Nature and its Symbols*. (Preveo Stephen Sartarelli). Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004.

»Ipomoea violacea - Morning Glory«. *Entheology.org*.
<http://www.entheology.org/edoto/anmviewer.asp?a=54>. [2. kolovoza 2013.].

»Jasmine«. *Meaning of Flowers*. <http://www.myflowermeanings.com/meaning-of-jasmine-flowers.html> [2. kolovoza 2013.].

»Kerria japonica 'Pleniflora'«, *Missouri Botanical Garden*,
<http://www.missouribotanicalgarden.org/gardens-gardening/your-garden/plant-finder/plant-details/kc/c255/kerria-japonica-pleniflora.aspx>. [7. kolovoza 2013.].

»Krajoblik sa svetom Margaretom«. *Sotheby's*.
<http://www.sothebys.com/es/auctions/ecatalogue/2008/old-master-paintings-evening-sale-108036/lot.9.html>. [5. listopada 2013.].

Krymow, Vincenzina, »Mary's Flowers«. *The Mary Page*.
<http://campus.udayton.edu/mary/resources/flowers.html> [5. kolovoza 2013.].

Mahon, Dorothy, *A New Look at a Seventeenth-Century Dutch Still Life*. u: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 51, br. 3 (Zima, 1993- 1994), str. 32-37.

Martin, Wayne M., *Bubbles and Skulls: The Phenomenological Structure of Self-Consciousness in Dutch Still Life Painting*. str. 1-24.
[<http://privatewww.essex.ac.uk/~wmartin/BubblesTextOnly.pdf>. 30.6.2013].

»Mary Garden«. *CNA Catholic News Agency*.
<http://www.catholicnewsagency.com/cw/post.php?id=502>. [4. kolovoza 2013.].

»Mary Garden Flower Symbolism«. *Living Arts Originals*. 14. rujna 2010., <http://livingartsoriginals.com/infomarygarden.htm>. [3. kolovoza 2013.].

»Mary Gardens«. *Fish eaters*. <http://www.fisheaters.com/marygardens.html>. [2. kolovoza 2013.].

»Mary's flowers«. *Women for Faith & Family*. <http://www.wf-f.org/MaryFlowers.html>. [29. srpnja 2013.].

»Mary's Symbols«. *catholictradition.org*. <http://www.catholictradition.org/Mary/marys-symbols.htm>. [3. kolovoza 2013.].

McCabe, James D., *The Language and Sentiment of Flowers*. Bedford, Massachusetts: Applewood Books, 2003.

Medieval Flower Garden. San Francisco: Chronicle Books, 1994.

Meehan, Arthur, »Flowers«, *arthurmeehan.com*, <http://www.arthurmeehan.com/flowers> [17. rujna 2013.].

North, Michael, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*. (prevela Catherine Hill). New Haven, London: Yale University Press, 1997.

Nürk, Nicolai M., *Phylogenetic analyses in St. John's wort (Hypericum). Inferring character evolution and historical biogeography*. Doktorska disertacija (Dr. rer. nat.), Freien Universität Berlin, 2011.

Ogilvie, Brian W., *The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload* u: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 64, No. 1, University of Pennsylvania Press, siječanj 2003., str. 29-40.

Ohwi, Jisaburo, *Flora of Japan*. Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1965.

»Periwinkle, A Shade Loving Herb«. *The Herb Gardener* (blog). <http://theherbgardener.blogspot.com/2008/04/periwinkle-shade-loving-herb.html>. [4. kolovoza 2013.].

Petit, David A., *A Historical Overview of Dutch and French Still Life Painting: A Guide for the Classroom*. *Art Education*, Vol. 41, br. 5, Resources for Teaching (rujan, 1988), str. 14-19.

Powell, Claire, *The Meaning of Flowers*. London: Juniper Books, 1977.

»Primrose Flower Meaning«. *Garden Guides.com*. <http://www.gardenguides.com/128065-primrose-flower-meaning.html>. [4. kolovoza 2013.].

Rogers, David, *MIMULUS CARDINALIS Douglas ex Bentham (SCARLET MONKEY FLOWER), AND WHERE IN THE CALIFORNIA COAST RANGES DID DAVID DOUGLAS FIND THE CLOSELY RELATED MIMULUS LEWISII Pursh?*. [http://www.ventanawild.org/news/fall10/pdf/mimulus_cardinalis.pdf].

Rosenberg, Jakob; Slive, Seymour; Kuile, E. H. ter, *Dutch Art and Architecture 1600-1800*. (III. izdanje). New Haven, London: Yale University Press, 1993. [1977.].

Schneider, Norbert, *Still Life*. Köln: Taschen GmbH, 2009.

Siegel, Ellen, *Symbols of Change in Dutch Golden Age Still Life Paintings: Teachers' Guide and Lesson Plan*. NEH Summer Seminar for School Teachers, 2011. str. 1-24.

»Signs and Symbols: Animals, Birds, Fish & Insects«. *catholictradition.org*, <http://www.catholictradition.org/Saints/signs1.htm> [17. kolovoza 2013.].

Slive, Seymour, *Dutch Painting 1600-1800*. New Haven, London: Yale University Press, Pelican History of Art, 1995.

Sluijter, Erik J., *Naiveu, Mathis* u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 22. London, New York: Macmillan Publishers, Grove, 1996., str. 442.

Sterling, Charles, *Still Life Painting: From Antiquity to the Twentieth Century*. II. izdanje. New York [etc.]: Icon Editions: Harper and Row, 1981. [1952.].

»Symbols«. *englishmartyrsparish.org.uk*. <http://englishmartyrsparish.org.uk/mural-site/Symbols.html>. [3. kolovoza 2013.].

»The History of the Jasmine Flower«. *gardenguides.com*. <http://www.gardenguides.com/138962-history-jasmine-flower.html> [1. kolovoza 2013.].

»The Meaning of Passion Flowers«. *Ezinearticles.com*. <http://ezinearticles.com/?The-Meaning-of-Passion-Flowers&id=5833920>. [1.kolovoza 2013.].

Thieme, Ulrich; Becker, Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* 3. Leipzig: E.A. Seemann Verlag, 1992.

Van Li, Kira, *Painting in the Netherlands, Germany, and England in the Seventeenth Century* u: Rolf Toman (ur.) (Catherine Bindman (ur.) izdanja na engleskom jeziku), *Baroque: Architecture, Sculpture, Painting*. EU: Könemann, Tandem Verlag GmbH, 2004., str. 430-482.

Van Miegroet, Hans J., *Still life* u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 29. London, New York: Macmillan Publishers, Grove, 1996., str. 663-671.

Vandura, Đuro, *Nizozemske slikarske škole u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1988.

Vlieghe, Hans, *Flemish Still-Life Painting*. Vienna and Essen u: The Burlington Magazine, Vol. 145, br. 1199 (veljača, 2003)., str. 113-115.

Westermann, Mariët, *After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700* u: Art Bulletin 2, LXXXIV, (lipanj 2002.), str. 351-372.

Weststeijn, Thijs, *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. (Preveli Beverley Jackson i Lynne Richards), Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

»What's the Story, Morning Glory?«. *Bringing the Change Sahila-Style* (blog). 2. veljače 2011., <http://sahilachangebringer.blogspot.com/2011/02/whats-story-morning-glory.html>. [1. kolovoza 2013.].

Zlamalik, Vinko, *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1982.

»Zluradost«, *Wikipedia*, <http://hr.wikipedia.org/wiki/Zluradost>. [14. listopada 2013.].